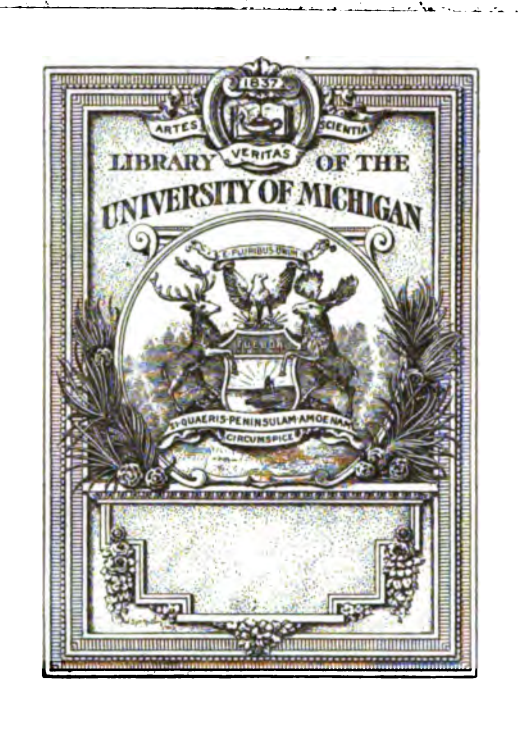
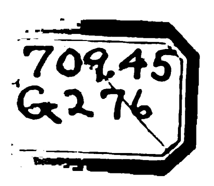

B 1,410,038



1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Les Villes d'Art célèbres



PIERRE GAUTHIEZ

Milan

H. LAURENS, Éditeur.

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES

MILAN

MÊME COLLECTION

Bruges et Ypres, par Henri HYMANS, 116 gravures.
Constantinople, par H. BARTH, 103 gravures.
Cordoue et Grenade, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 97 gravures.
Gand et Tournai, par Henri HYMANS, 120 gravures.
Florence, par Émile GEBHART, 170 gravures.
Le Caire, par Gaston MIGEON, 100 gravures.
Moscou, par Louis LEGER, 86 gravures.
Nîmes, Arles, Orange, par Roger PEYRE, 85 gravures.
Nuremberg, par P.-J. RÉE, 106 gravures.
Paris, par Georges RIAT, 144 gravures.
Ravenne, par Charles DIEHL, 130 gravures.
Rome (L'Antiquité), par Émile BERTAUX, 135 gravures.
Rome (Des catacombes à Jules II), par Émile BERTAUX, 110 gravures.
Rome (De Jules II à nos jours), par Émile BERTAUX, 100 gravures.
Rouen, par Camille ENLART, 108 gravures.
Séville, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 111 gravures.
Strasbourg, par H. WELSCHINGER, 80 gravures.
Tours et les Châteaux de Touraine, par Paul VITRY, 107 gravures.
Venise, par Pierre GUSMAN, 130 gravures.
Versailles, par André PÉRATÉ, 149 gravures.

EN PRÉPARATION :

Bourges et Nevers, par Gaston CONGNY.
Nancy, par André HALLAYS.
Pompéi, par H. THÉDENAT.
Toulouse et Carcassonne, par H. GRAILLOT.

Les Villes d'Art célèbres

MILAN

PAR

PIERRE GAUTHIEZ

Ouvrage orné de 109 Gravures

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1905



Cour du Palais des Archevêques, par P. Tibaldi.

INTRODUCTION

Ceci n'est que la promenade d'un artiste à travers Milan ; et si l'on veut bien, d'un artiste qui aime l'histoire des mœurs. Je n'ai point la prétention d'être complètement informé, ni méthodique ; il est des guides excellents, que l'on peut avoir le courage et le temps de lire : le Cicerone de Burckhardt par exemple. Je n'ai point prétendu, je ne voudrais ni ne saurais les refaire. Tout mon désir, c'est d'illustrer, et de faire mieux connaître une ville où l'on va souvent, où l'on ne reste guère. Et si, pèlerin de l'Italie, je l'ai

longtemps habitée et crois l'aimer comme elle en est digne, je sais bien à qui je le dois. Aussi, je dédierai ces pages : aux Milanais amis, à ceux qui m'ont, durant dix années de séjours, fait comprendre et aimer leur ville.

Milan, 1896-1905.



Béatrice d'Este, par Bernardino Luini.



Vue générale de Milan.

MILAN

CHAPITRE PREMIER

Milan ville d'art : Le lieu. L'histoire. Les restes de l'antiquité romaine. Colonnes et église de Saint-Laurent. — Le moyen âge. Saint-Ambroise. Saint-Babylas. Saint-Celse. L'église du Saint-Sépulcre.

Combien de voyageurs venus en Italie pour chercher l'art, combien d'artistes, même, sont descendus à Milan par les portes magnifiques des Alpes, ont fait halte dans l'antique métropole lombarde, et sont repartis sans l'avoir vue? Est-ce l'âpre cité moderne, grondante de vie industrielle, grosse de révolutions et de labeur, qui éblouit le passant et lui cache la ville d'art ? Est-il si fortement convenu, de par le monde, qu'à Milan,

rien n'est « à voir » que le Dôme et le musée public ? L'attrait de villes que l'on croit plus italiennes, de climats plus doux et moins familiers, entraîne-t-il les nouveau venus ? Toujours est-il qu'on passe beaucoup à Milan, et que l'on n'y séjourne guère, qu'on y étudie moins encore.

Elle est bien riche, cependant, elle est opulente en chefs-d'œuvre des siècles, cette ville où la vie persiste, augmente, afflue encore. Et c'est, pour qui sait l'habiter, un de ses puissants sortilèges, que de trouver mille reliques splendides, parmi le tumulte ou près des combats contemporains. Il ne faut pas courir tout de suite aux cités mortes ou mourantes, comme l'Italie en possède tant, parmi ses montagnes du centre ou ses plaines du sud. La triomphale entrée du Tessin ou des lacs nous mène d'abord à Milan, et nous y devons chercher cet accord de la vie présente et de la beauté passée, qui accroît la saveur de l'une et le mirage, aussi, de l'autre.

Pour une ville d'Italie, Milan n'a pas une origine fort ancienne. Ce qui serait, dans nos pays barbares, une antiquité reculée, n'est rien ici. Une ville française s'enorgueillit de remonter aux Romains, une ville italienne qui n'est point étrusque, ou tout au moins grecque, date d'hier; et cela rapproche encore Milan de nos cités, qui lui ressemblent tant d'ailleurs.

Une phrase de Tite-Live, qui rapporte à un présage la fondation de Milan, c'est, disent ceux qui savent ces choses, ou les croient savoir, le titre le plus ancien de cette cité moderne. Faite pour dérouter toutes les infaillibles lois des géographes, qui érigent en règle les faits accomplis, la ville se fonde, au milieu d'une plaine incommode, loin de l'Adda, loin du Tessin, loin du Lambro, sans fleuve, ni rivière, ni sources : mais quoi, les dieux l'avaient voulu ! Et tout de suite, des désastres fondent sur elle, s'accumulent de siècle en siècle, en cette Lombardie, éternel champ clos des nations, où saint Ambroise, gémissant sur les cités émiliennes, voyait « tant de cadavres de villes à demi détruites ». Elle renaît, pourtant, celle que les Germains appellent la « terre de Mai », *Mayland*, elle grandit, portique insigne et triomphal de l'Italie, sur ces champs fameux de Virgile,

> Revêtus d'un plus large éther
> Et d'une lumière pourprée.

Barberousse, après Attila, vient la détruire ; les maisons, les édifices sont rasés ? Elle se redresse.

Mais on comprend qu'après l'assaut répété des Barbares, elle n'est

plus la ville célébrée par Ausone, en un manuscrit que l'on garde à la bibliothèque de Pavie : ou retrouver « le cirque, et le théâtre enfermé dans sa masse »? qui relèvera les vestiges des « temples, des palais aux arcades hautaines, de l'opulente Monnaie »? qui reverra jamais « les péristyles tout ornés de statues en marbre ? »

Les seuls marbres antiques dont Milan se pare encore, c'est la colon-



Vue de la basilique de Saint-Ambroise.

nade superbe qui flanque une rue de faubourg, seize colonnes de pur style, et d'une matière admirable. Restes de Thermes, dédiés peut-être à Hercule, ces fûts de neuf mètres, aux cannelures élégantes, aux chapiteaux encore nobles sous leurs mutilations, apparaissent sur la poussière ou la boue de la voie foulée par les plus vils passants, comme une vision merveilleuse. Les restaurations même, ni celle de 1505, ni celle de 1811, n'ont pu leur nuire. Il est curieux d'y voir fixée, sur la première colonne en venant de la ville, une pierre dédicatoire à Lucius Aurelius Verus, sans doute scellée par hasard dans ce monument. On croit que ces beaux mar-

bres viennent des carrières anciennes d'Oligiasca (ou Ogliasca) sur le lac de Côme, entre Bellano et Piona.

Ces colonnes forment un digne péristyle à la vieille église de Saint-Laurent. Et celle-ci, malgré les retouches malencontreuses que le XVIe siècle lui fit subir, est digne de l'amour que lui portait Julien de Saint-Gallo, de l'honneur que Léonard de Vinci lui faisait en la dessinant dans ses études ; n'a-t-elle pas, aussi, mérité d'inspirer Bramante et ses disciples ? Le dôme de Pavie, le premier projet pour Saint-Pierre de Rome, voilà encore les plans que suggéra l'antique église milanaise. L'exèdre



Cliché de l'Auteur.

Cour de Saint-Ambroise.

est d'un caractère puissant, et Saint-Vital de Ravenne serait à peine égal à cette double ligne de colonnes enlevées et superposées dans l'air avec une miraculeuse harmonie.

Arrachée au culte profane par ce grand saint Ambroise dont la main se trouve partout à Milan, elle fut peut-être, en un siècle voisin, remise aux mains d'un architecte byzantin, de ceux qui travaillaient à Ravenne durant l'exarchat. La vigoureuse empreinte de cet art singulier s'accorda, par la suite, avec les travaux entrepris par les maîtres lombards. Rien ne cadre mieux avec l'âpre splendeur du byzantinisme, et n'en dérive avec moins d'effort, que le style lombard d'époque romane.

La perspective d'un pareil monument est incomparable. Et l'intérieur d'une telle église est empreint d'une majesté qui survit à l'écroulement partiel de 1104, aux incendies de 1124, à la reconstruction de 1573. La

grande salle romaine, où le byzantinisme ajouta ses exèdres octogonales, les chapelles à mosaïques, les sarcophages, les encadrements à l'antique, forment un ensemble qui laisse une impression d'étrange force, et c'est là, pour un pèlerin qui veut entrer dans l'Italie et la comprendre, une révélation du sortilège spécial aux grandes œuvres italiennes, à ces monuments composites, où le mélange même des siècles et des styles empreint une saveur puissante.

Il faut sortir de l'église, après avoir levé la tête afin de voir quelle coupole pouvait placer sur un édifice pareil un architecte du XVIe siècle, quand il était de deuxième ordre; et l'on découvrira, d'abord, de la cour, deux des tours lombardes qui flanquent l'édifice; puis, en tournant sur la place de la Vetra, (platea vetus), on aperçoit les deux autres tours, dont la moins ruinée fait clocher. On a coutume de gémir, dans les livres d'art, sur l'état d'inachèvement ou de délabrement où sont les églises antiques : elles n'en sont pourtant que plus augustes et plus belles, et la façade, à Saint-Laurent de Milan comme à Saint-Laurent de Florence, conserve une beauté plus fruste et plus poignante, les tours et les vestiges de cloîtres sont autrement dignes d'estime que si quelque honteux charlatan moderne ou contemporain leur avait fait subir les ridicules ornements qui déshonorent tant d'églises milanaises, les bas placages qui se sont collés, à Florence, sur les augustes basiliques, sur Sainte-Croix, sur Sainte-Marie-de-la-Fleur.



Cliché de l'Auteur.
Chapiteau du cloître à Saint-Ambroise

C'est encore une décoration byzantine, pareille à celles de Ravenne, qui distingue, entre les chapelles de Saint-Laurent, la chapelle octogonale dédiée à saint Aquilin. Les mosaïques, du Ve ou VIe siècle, représentent, l'une le Christ au milieu des Apôtres ; l'autre, fâcheusement restaurée, l'Annonciation des bergers ; on doit déplorer que le plus intéressant des deux sujets soit justement celui qui a tenté la piteuse audace des refaiseurs officiels. Pour mieux marquer encore les liens qui rattachent Saint-Laurent aux merveilleux édifices de Ravenne, le nom de Gallia Placidia

se prononce, ici ; sans grande vraisemblance, au reste, mais assez pour faire passer, dans la mystérieuse église de Milan, l'ombre étrange de cette femme, de cette princesse, de cette impératrice, qui, née de Théodose le Grand, épouse d'Honorius, prisonnière, reine à vingt ans, mariée à un autre vainqueur, chassée, remise sur le trône par son fils Valentinien, fut durant plusieurs années le soutien de l'Empire emporté dans une tourmente.

Il va sans dire que le beau sarcophage en marbre blanc, de la basse époque romaine, où l'on voit le monogramme du Christ répété sur les deux côtés, en anse de panier, n'a pas été seulement attribué au roi des Goths, Astaulph ou Ataulph, premier mari de Gallia Placidia. On en a voulu faire celui de l'impératrice elle-même ; mais une légende plus belle la montrait à Ravenne, assise au fond de son grand sarcophage, sur un trône en bois de cyprès, idole par les ornements et les bijoux, impératrice par le *pallium* et les insignes. Et c'est là qu'un enfant l'aurait brûlée, en poussant un cierge à travers la fente du tombeau, pour voir Gallia Placidia dans sa gloire sépulcrale. Or, entre les légendes, la vraie et solide critique est de choisir la plus jolie ou la plus belle. C'est donc Ravenne qui gardera les cendres de l'impératrice byzantine.

La grâce n'est point absente de cette église ; elle possède, à l'entrée qui joint cette chapelle à la grande nef, une porte sans doute antique, où la fantaisie la plus riche, la plus heureuse, entrelaça sur un encadrement fouillé par le ciseau d'un maître les coquilles et les dauphins, les oiseaux, les bêtes de blason, et les feuillages à volutes qui forment pieds-droits. On voit naître, dans ce cadre féerique et souple, cet art de la décoration sculpturale que pousseront si loin les Rodari, les Omodeo, Briosco, Solari, tant d'autres Lombards, dont la main joyeuse et féconde a tressé d'opulentes couronnes et des guirlandes merveilleuses aux portes d'églises, de sacristies, de tabernacles.

Tandis que Saint-Laurent, plus antique par l'origine et par le plan, n'est cependant qu'un composé d'âges divers dont les éléments essentiels sont en grande partie modernes, la plus noble et la plus complète des églises romanes est Saint-Ambroise.

Le nom même de cette église et le lieu où elle est placée en augmenteraient le prestige et l'attrait. Le plus profane d'entre nous ne peut voir écrit ce nom de saint Ambroise sans revenir aux pages des *Confessions* où saint Augustin a tracé, dans leur simplicité divine, les souvenirs du grand archevêque, leur commune amitié, leur vie militante et mystique à Milan, les enseignements et comme les gestes augustes du pasteur aimé.

La dignité presque souveraine du Vicariat d'Italie, alors rival du Vicariat romain, était accrue encore par le relief que lui imposait la personne d'Ambroise, et son autorité de métropolitain s'exerçait, le seuil même de cette église en témoigne, jusque sur des empereurs, comme Théodose le Grand.



Portail de Saint-Ambroise.

C'est dans cette cité de son épiscopat que saint Ambroise accueillait, en l'an 384, le professeur de rhétorique Augustin, envoyé par Symmaque, et c'est ici qu'il le gagnait à la foi nouvelle. « Il me reçut, dit Augustin au livre VII de ses mémoires, comme un père, cet homme de Dieu, et il se réjouit de ma venue avec un amour pastoral. Et moi, je l'aimai tout d'abord, non comme un maître en la vérité (que je désespérais alors,

Seigneur, de trouver dans ton église), mais comme un homme qui me voulait du bien. »

L'art n'est pas seulement fait de marbre, de pierre, ou de bronze, de statues ou de mosaïques, de peintures ou d'orfèvreries ; si l'on écartait la mémoire de ceux qui vécurent ici, puissants par leur force morale jusqu'à créer d'autres apôtres, jusqu'à faire sortir de terre les basiliques pour couvrir leur propre tombeau, jusqu'à faire incliner les empereurs devant leur geste, il semble bien que l'art lui-même perdrait beaucoup de son honneur, et la moitié de sa vertu.

Quelles que soient les origines de cette insigne basilique, l'édifice que nous avons devant les yeux au siècle présent remonte, peut-être, dans sa plus ancienne partie, celle de l'abside, à la fin du VIIIe siècle environ. Mais c'est, dit-on, au IXe siècle, avec les deux grands archevêques Angilbert II (824-835) et Anspert de Biassono (868-882) que l'église actuelle se complète et s'enrichit ; l'un donne le magnifique autel à quatre faces, véritable châsse d'orfèvrerie, de pierreries et d'émaux ; l'autre, élève cet atrium qui précède le temple, et qui imprime à l'entrée de cette basilique un caractère si puissant.

On voudrait croire que c'est dans une pareille enceinte, à l'ancienne basilique Fausta, nommée, depuis, Saint-Victor *in ciel d'oro*, et puis Saint-Satire, lorsque saint Ambroise y eut déposé les dépouilles mortelles de son frère, on voudrait penser que c'est dans une telle cour que Théodose, rebelle aux injonctions de l'évêque, osa venir chercher les Sacrements après avoir fait égorger les sept mille habitants de Thessalonique ; mais, si l'on ignore le lieu de la rencontre, il est permis, au moment où l'on va franchir le seuil, à Saint-Ambroise, d'évoquer cette scène illustre, où le prélat, sans autre force que le prestige de sa vertu morale, arrêta l'empereur en lui disant : « Homme, encore tout ruisselant du sang des victimes innocentes, as-tu donc le front d'apporter la profanation dans le sanctuaire, oses-tu venir étaler ton crime impuni dans le temple du Dieu de justice, de mansuétude et de paix ? »

Et puisqu'aussi bien la tradition milanaise veut que cette église soit édifiée sur la place et le plan même de celle ou saint Ambroise baptisait saint Augustin, en 387, et, deux ans après, repoussait Théodose, il convient peut-être d'accepter une fable qui accroît encore la richesse de cette mystérieuse église.

Pour trouver ce monument, auquel Michelet aurait pu décerner le même éloge d'admiration qu'il donnait à la cathédrale de Coire « comble, du trésor des siècles », il faut gagner les plus dépeuplés des

quartiers, ceux où se cache le plus morne des édifices, un hôpital militaire, bâti par l'école de Bramante, il est vrai. Et l'antique église est bien là, reculée du siècle, au milieu des places grisâtres, près de la pauvreté, tout contre la souffrance et le passif esclavage, à demi enfouie par les amas du sol mouvant, sous ces alluvions funestes que les villes accu-



Chaire de Saint-Ambroise.

mulent, sous la poussière et la boue qui font aux cités italiennes une ceinture indestructible.

Le terrain s'est élevé d'âge en âge ; il faut descendre, pour entrer à Saint-Ambroise, l'atrium est plus bas de sept degrés. Après l'impression d'âpreté que donne un portail en briques rêches, d'une belle couleur passée, vermiculé par les années, et fait de cinq fortes arcades, dont une seule reste à jour, on réjouit son regard, à découvrir le motif de l'ornementation qui court sur la double archivolte. C'est la feuille de l'olivier, en profils d'une hardiesse ingénue, d'une grâce exquise, et sur les matériaux d'aspect le plus rude, cette tresse de clair feuillage est d'un inex-

primable charme. Quel maître — ou quel petit-maître — écrivait, dans un jour d'aberration plus profonde : « l'olivier au triste feuillage ? » O couronne de la Provence et de l'Italie, oliviers du Comtat ou de la Toscane, s'était-il jamais reposé, libre d'ambitions littéraires, sous vos ramures frissonnantes de vrai soleil, avait-il vu, ce prétendu pèlerin des cités mortes, vos palmes printanières se rebrousser au jour brillant de Fiesole ou de Settignano, par un beau matin de tramontane ? Qu'il vienne ici, puisque sans doute la nature lui est invisible ; et, s'il prétend connaître l'art, qu'il comprenne votre beauté devant ces sculptures romanes, dont vous avez fait un chef-d'œuvre.

Descendons les sept gradins, entre les inscriptions du XIe siècle, entrons dans la tombe des siècles morts. Bien qu'on attribue en haut lieu ce portique au XIIe siècle, des savants inspirés par le terroir, exacts et probes, et point allemands, y veulent reconnaître l'œuvre du IXe siècle. Les artistes, sans réfléchir à ces problèmes inutiles, vont tout de suite aux chapiteaux des colonnes ; jamais, ni en Auvergne même, ni dans ce cloître d'Elne, qui est la fleur des plages catalanes, on ne verra plus riche trésor ; les feuillages et les fruits, les nœuds et les tresses, le bestiaire avec ses monstres et la science avec ses figures exactes, tout ce que la flore et la faune réelle inspirent d'ornements, tout ce que le rêve confus et grandiose des vieux siècles accumule de cauchemars ou de visions fantastiques, grouille, rampe, s'entrelace, menace, se tord, ou vient former, tout à côté, les formes sveltes, les figures calmes et pures, les ordonnances les plus fines, les plus parfaites d'élégance.

Les colonnes sont un musée, et les murailles de la cour sont un autre musée encore. Comme au Bargello de Florence, comme à San Marco, sous le cloître de Savonarole, et comme aussi dans le Castello milanais, on a placé sous ces arcades tout ce qui fait parler l'histoire de l'église, ce que la pioche et le pic, depuis un siècle, ont retrouvé sous le dallage que l'on refaisait. Débris païens, sculptures de la décadence romaine, tombeaux du moyen âge, où Dante plaçait ses damnés, écussons de la Renaissance, tout s'est incrusté sur les murs de la colonnade.

L'un des clochers est curieux par le traitement inattendu que lui aurait fait subir un gouverneur espagnol au XVIe siècle. Ce Gonzague ayant découvert qu'il dominait les tours du château de Milan, ordonna, dit la légende, que ce clocher trop hardi fut découronné sur le champ, et le malheureux campanile fut tronqué, de peur qu'un jour les ennemis ne vinssent à jeter de là-haut quelque feu grégeois, ou bien à battre le château avec quelques coulevrines mises en batterie. La vérité, plus

prosaïque, est qu'il demeura toujours inachevé à cause des luttes entre les moines et les chanoines.

La prestigieuse ornementation de l'atrium se retrouve dans le narthex de l'église même, avec moins de perfection peut-être, mais, ici, elle nous conserve le signe et le nom du vieil architecte qui l'élabora : c'est, parmi l'opulente décoration de la grand'porte, aux piliers dont les pieds-droits portent la croix abbatiale, c'est l'image du « mètre » même qui servait



Mosaïque du chœur à Saint-Ambroise.

à l'artiste, et c'est son nom : *Adam magister*, maistre Adam, tracé à rebours sur le haut de la deuxième colonnette à gauche de la porte. Rien n'est plus touchant que de voir l'instrument primitif, ainsi figuré dans l'œuvre qu'il dirigea, et cette signature modeste au milieu de ce grand ouvrage.

Il reste quelques débris des anciens battants en bois de cyprès ; surtout, on a conservé les marteaux de bronze, deux têtes de lionne avec les anneaux dans la gueule, admirable fonte du IXe siècle, qui peuvent affronter la comparaison avec les têtes analogues qui ornent notre Saint-Julien de Brioude.

A gauche du portail, le XVe siècle a laissé le tombeau de Pierre-Can-

dide Decembrio, le célèbre humaniste, secrétaire de Philippe-Marie Visconti, mort trente années après son maître. Qui penserait à ces pédants, si leur tombeau n'était sculpté? Une stèle fruste, autrefois placée sous ce sépulcre, rappelait, s'il faut en croire la tradition, un souvenir plus intéressant, puisqu'elle aurait marqué jadis, sur la place du Château, l'endroit où saint Gervais et saint Protais subirent leur martyre. On sait comment saint Augustin rapporte la vision qui fit retrouver les corps des deux saints à l'évêque Ambroise.

Passant l'atrium où des fresques ruinées se devinent encore, précieuses surtout par les portraits de Jean-Galéas Sforza, de Philippe-Marie Visconti, il faut descendre encore deux marches pour pénétrer dans l'église même. Une restitution bien conduite, au siècle dernier, l'a remise à peu près dans l'état où l'admiraient les fidèles du IXe siècle. Et le plus profane est saisi d'une impression profonde et forte, devant les lignes austères et robustes de ce vaisseau. Je ne sais trop pourquoi Burckhardt, dont l'âme protestante s'ouvrait cependant aux grandeurs de l'art roman, a si durement apprécié cette belle œuvre. S'il est permis de croire que l'art roman est la vraie forme du grand art chrétien, pour l'architecture, — et je n'ai point dit : du grand art catholique, — Saint-Ambroise, avec ses trois nefs qui se terminent par trois absides, sa nef centrale à la voûte hardie, aux arcs vigoureux, soutenus par des piliers où les angles et les rondeurs s'harmonisent puissamment, Saint-Ambroise avec sa lumière faible et caverneuse, son équilibre incomparable où l'art de Lombardie épuise sa méthode originale et savoureuse, Saint-Ambroise est toujours, pour l'artiste, la basilique-reine de Milan.

La coupole, du XIIIe siècle, est belle au dehors où sa forme est octogonale, belle au dedans, où l'octogone se dessine, naît de la voûte, grâce à quatre écoinçons coniques qui soutiennent un étroit tambour octogonal. Sans doute, la trace des reprises et des additions saute aux yeux expérimentés, se laisse soupçonner même par les novices. Mais quelle est l'église où l'outrage du temps, après tant de siècles, n'a pas été plus fort?

On a retrouvé des peintures sous la chaux qui les recouvrait. Et il y a ici les traces de peintres milanais qui seront illustres ailleurs. Mais les vrais joyaux de Saint-Ambroise ne sont point là. C'est son autel, c'est sa chaire, ce sont les restes d'un art plus antique et plus rare qui méritent d'être admirés.

L'autel, ou si l'on veut le *ciborium*, car c'est le baldaquin d'autel qui attire d'abord les yeux, est un édifice à lui seul, des proportions les plus

pures et du style le plus superbe. Soutenu par quatre colonnes de porphyre antique, il comporte un quadruple fronton de stuc, imagé, doré, colorié ; la face centrale représente le Christ remettant les clefs à saint Pierre, un livre à saint Paul ; le fronton d'arrière, saint Gervais et saint



Ciborium, à Saint-Ambroise.

Protais, qui présentent à saint Ambroise deux Bénédictins ; les deux reliefs latéraux montrent le peuple milanais, hommes à droite, femmes à gauche, en prière devant leurs saints patrons. Et cela s'appuie sur des aigles qui tiennent des poissons entre leurs serres, cela s'encadre dans une frange sculptée à miracle. Dans la lueur confuse qui filtre en cette église, ces formes naïves, barbares, du IXe siècle, donnent une impression

qu'en dehors de nos basiliques françaises, la vieille église de Bologne, San Stefano, produit peut-être seule encore.

Sous ce baldaquin, c'est l'autel même, une châsse d'orfèvrerie, un parement rectangulaire en or laminé, en vermeil et en argent, ciselé, fili-



Revêtement de l'autel à Saint-Ambroise. Partie antérieure.

grané, incrusté d'émaux, de joyaux, de pierreries; outre l'intérêt des reliefs et des médaillons, cet ouvrage, qui est pour Milan ce que l'autel d'or, si heureusement ravi par la France, était pour Bâle, offre cet intérêt d'être signé, sur la face qui regarde le chœur; on voit saint Ambroise accepter, des mains de l'évêque Angilbert, *Domnus Angilbertus*, l'autel lui-même, et l'on voit le saint couronner Wolfin, maître orfèvre, *Wolwinius magister phaber*. C'est là, complet jusqu'en ses titres archéologi-

ques, un monument capital pour l'histoire de l'art en Lombardie, en Europe, et au moyen âge.

Sous cet insigne autel, les fouilles ont dégagé des tombeaux qui sont comme d'autres archives pour cette église. Tombeaux d'évêques, de martyrs, autour desquels un sentier de marbre mène dans une ombre mystique.

Ni le siège curieux des évêques, ni la mosaïque au fond de l'abside, ancienne et curieuse aussi, ne retiennent pourtant qui vient de Torcello ou de Ravenne. Mais la chaire à prêcher peut encore se placer auprès



Cliché de l'Auteur.

Vieux quartier derrière Saint-Ambroise.

des trésors incomparables que contient Saint-Ambroise. Il ne s'agit point ici de constructions harmonieuses et splendides comme les chaires de Pise ou de Sienne; c'est un assemblage barbare, beau de rude et sombre vigueur. Cette chose étrange, sans ordre et je dirais presque sans style défini, ce carré de marbre, sculpté, figuré çà et là, où l'on voit une aigle éployée, qui repose par un côté sur un sarcophage admirable du IVe siècle, et qui se hérisse de gens et de bêtes fantastiques, est curieuse surtout par le côté qui regarde la petite nef, car il y a là une image de repas rituel. Pourquoi, sur le devant, un saint qui tient un livre fut-il placé, forme de bronze, sous l'aigle de bronze qui fait pupitre avec son envergure ? Pourquoi Stilicon, général de Théodose, est-il nommé comme celui dont le tombeau soutient l'autel ? Tous ces mystères, ces débris de passé, vont bien à ce vieux temple, ils en rehaussent la grandeur, ils en rendent les monuments plus nobles encore.

2

Auprès de la chaire, un serpent de bronze est dressé sur une colonne. Il est bien dans cet antre magique. Les gens de Constantinople le donnèrent, dans le XI[e] siècle, au bon archevêque Arnolphe. Le peuple dit : « C'est le serpent de Moïse, il sifflera lorsque viendra la fin du monde. » Et les femmes du vieux faubourg le priaient pour « faire passer les vers » à leurs enfants. Pour moi, ce serpent de métal antique demeure inoubliable, je me souviendrai toujours que je le vis, pour la première fois, dans mon premier voyage en Italie, il y a plus de trente années; tout jeune alors, conduit par un jour éclatant d'été dans ce temple mystérieux, saisi par l'ombre, par l'étrange amas de trésors inconnus, je sentis s'éveiller en moi l'âme naïve des anciens fidèles; et je regardais avec une vague terreur le serpent fameux, en me demandant, à demi terrifié : « Sifflera-t-il ? » Si je rapporte cette antique impression, c'est qu'elle démontre combien Saint-Ambroise est un lieu propice aux mystères de l'art, au retour vers les plus vieux âges.

Les autres choses précieuses qui sont là, peintures du Bergognone, de Luini, de Tiepolo, coffret et paix d'orfèvrerie, conservés au trésor du chapitre, et même les restes de la basilique Fausta, que sa mosaïque à fond d'or fit baptiser ensuite Saint-Victor au ciel d'or, et que sa construction rapproche du baptistère de Saint-Jean à Ravenne, tout cela, si précieuse qu'en soit l'antiquité, la grandeur ou la grâce, n'est point le plus rare trésor de Saint-Ambroise. Les ornements incomparables de ce temple, outre la beauté de sa forme, ce sont les monuments du chœur, la chaire, le serpent, ce qui ne saurait se trouver dans aucune autre église du monde.

Les autres églises très vieilles, que tant d'orages ont laissé subsister à Milan, sont tellement déshonorées par les restaurations que l'art en est comme effacé : que reste-t-il à Saint-Babylas, à Saint-Calimère ? Saint-Celse n'ouvre qu'une fois l'année sa triple nef.

L'église du Saint-Sépulcre montre, par la position même de ses deux campaniles lombards, auprès de la façade, quelles altérations étranges elle a subies. C'est ici que nous reconnaissons, pour la première fois, la funeste main de ce Charles Borromée qui, poussé par le goût de son temps, a déshonoré Milan, la Lombardie et l'Italie, et les pays voisins eux-mêmes, en saccageant d'innombrables églises, en inspirant les malfaiteurs qui ont plaqué de baroque et de rococo les temples, jadis respectables, et devenus, grâce à leurs soins, des théâtres tristes ou de grotesques antichambres.



Nef centrale à Saint-Eustorge.

CHAPITRE II

Les sculptures des anciennes Portes : Porte Romaine. Arcades de la Porte Neuve. Jean di Balduccio, son œuvre maitresse : l'église Saint-Eustorge. — Saint-Eustorge : le tombeau des Rois Mages. La chapelle des Portinari. Le tombeau de saint Pierre-Martyr. Michelozzo et Foppa. — Les Visconti, les Sforza, dynasties utiles à l'art : les édifices civils du moyen âge à Milan. Loggia des Osii. — Premières églises gothiques : Saint-Gothard. Saint-Simplicien. Saint-Marc.

L'art du moyen âge n'a laissé, dans les édifices civils, que les pesants et curieux bas-reliefs, sculptés par Anselme et Gérard de Castegnianega, qui sont venus de l'ancienne Porte Romaine au Musée archéologique. Quant à ces arcades de la Porte Neuve qui font une si belle entrée au Milan moderne, si leur construction remonte au XIIe siècle (1156 ou 1158), le grand et charmant bas-relief, encastré dans le tympan central des archivoltes, y fut mis par un Visconti du XIVe siècle, et c'est l'œuvre d'un Tos-

can, d'un Pisan, Jean di Balduccio, qui a donné, comme on va le voir, bien d'autres merveilles à Milan.

Non seulement le palais Trivulce conserve les fragments du tombeau que le Pisan fit pour son protecteur Azzo Visconti, mort en 1339, non seulement Saint-Marc de Milan nous montrera le sépulcre insigne de Lanfranc Settala, mais aussi le nom de Jean di Balduccio conduit naturellement à l'église où rayonne son plus parfait ouvrage : c'est Saint-Eustorge, perdu plus loin encore dans le faubourg où surgit Saint-Laurent.

Là, presque aux confins de la ville, sur une place misérable où débouchent des voies sordides, entre des rues populacières et une caserne, près d'un sale marché, s'élève une des plus riches églises de cette cité d'églises.

Le nom de Saint-Eustorge (315-331), évêque de Milan, ramène au IVe siècle. Mais l'église est bien postérieure à ce temps-là. Comment supposer qu'un édifice ait subsisté, depuis ces âges, dans une ville que le chroniqueur nous décrit ainsi : « Sachez que la cité de Milan, à cause de maintes destructions, n'avait point de maisons maçonnées, en son enceinte, mais était surtout composée de pieux et de palissades en bois. Si bien que si le feu prenait à une maison, toute la ville était incendiée. » Et de fait, entre 1071 et 1106, en trente-cinq années, les historiens ne rapportent pas moins de quatre incendies.

Saint-Eustorge, qui datait peut-être du IXe siècle, tombait, vers 1227, aux mains de l'Ordre de Saint-Dominique. C'est le principe de sa gloire et de sa grandeur; le siècle, ce XIIIe siècle miraculeux pour l'art, s'avançait (1252) déjà, lorsque l'inquisiteur général pour la Lombardie, Pierre de Vérone, fut assassiné sur la route de Côme à Milan, auprès de Barlassina, à mi-chemin. Le cadavre fut transporté dans l'église Saint-Eustorge; et, dès lors, la commune de Milan, les Visconti, les Torriani, rivalisèrent afin d'enrichir le temple de l'Ordre. C'est le moment, aussi, que la piété, l'ostentation des patriciens choisirent pour envahir les églises avec leurs tombeaux magnifiques. Faveur réservée jusqu'alors aux familles régnantes, aux ministres du culte, et qui, s'étendant, propageant l'émulation entre les riches clients et les artistes, devait faire, en chaque illustre église de Lombardie et d'Italie, ces Musées du sépulcre que nous y admirons encore.

Non seulement on agrandissait l'église, pour y comprendre les sarcophages relégués jusque-là contre le mur extérieur, mais il fallait donner à Pierre de Vérone, devenu saint Pierre-Martyr, un sépulcre plus magni-

fique et plus riche que tous les autres. C'est alors que l'évêque Jean Visconti confia la création du tombeau à Jean di Balduccio. C'était à la fin de l'année 1339. Plus d'un siècle passait encore, et Pigello Portinari, qui gouvernait la banque médicéenne de Milan, demandait à Miche-



Chapelle Portinari à Saint-Eustorge.

lozzo cette chapelle qui forme une seconde église, afin d'y placer le chef du saint, jusque-là conservé dans la sacristie.

Malgré les injures postérieures que lui prodiguaient des siècles ineptes, Saint-Eustorge demeure une église belle et touchante entre toutes. De l'extérieur, c'est la chapelle des Portinari qui lui donne son plus grand attrait. Ce merveilleux Michelozzo, qui a rempli de ses robustes œuvres

Florence et la Toscane, élevant palais et villas, les églises de la cité, celles du Mugello, de Montepulciano, trouvait encore le loisir d'édifier cette chapelle, en même temps qu'il ornait la banque Médicis avec le plus harmonieux portail. L'annexe imaginée par le Florentin se pose comme une couronne sur l'œuvre centrale. N'est-ce pas un charme, de trouver la grâce toscane unie à la fierté lombarde ? Bramante viendra bientôt renouveler pour Milan ce même miracle. Les oliviers de Florence et des montagnes urbinates se sont tressés avec ferveur aux pampres de la Lombardie, et la couronne est sans pareille.



Tombeau d'Etienne Visconti à Saint-Eustorge.

Avant d'arriver aux grandes et maîtresses œuvres de cette église, il convient d'admirer, avec une madone d'Ambrogio Bergognone, dans la chapelle Brivio, le monument élevé par deux Lombards, Thomas de Cazzaniga et Benoît Briosco, à Jean-Etienne Brivio. D'un galbe hardi, si la forme en est un peu déconcertante par la hauteur de la partie terminale, ce tombeau porte en bas-reliefs une Circoncision, une Crèche et l'Adoration des Mages. C'est que nous sommes céans chez les Rois Mages, c'est ici que Barberousse transporta, de Cologne, les ossements des « Trois saints rois de l'Orient, *die drei heiligen Könige im Morgenland* », comme dit Heine, et le tombeau de Gaspard, de Melchior et de Balthazar est un peu plus loin. Sur les magnifiques sépulcres des Visconti, semés en cette église, ce sont les mages qui paraissent pour amener au Paradis, les princes défunts. Le peintre,

— qui n'est point Luini, — dont la main a fait sur l'arcade, qui surmonte deux chapelles, une vaste fresque, y représentait encore les Mages. Et voici leur tombeau, dans une médiocre chapelle.

« Sepulcrum trium Magorum », ceci ne fait-il pas penser à l'Évangile, et même aux contes de Perrault ? Le vieux sarcophage, assez laid, porte l'étoile poussinière. On a perdu, dit-on, les ossements des Trois Rois. Mais un bas-relief à triple compartiment raconte, à côté, leur his-



Bas-relief des Rois Mages à Saint-Eustorge.

toire. Et toute la peinture lombarde, jusqu'au chef-d'œuvre que Luini peindra pour Saronno, redira la légende délicieuse.

Un passage clos d'une grille, et l'on entre dans la chapelle des Portinari. C'est d'abord l'harmonie d'un ensemble unique, et le calme aspect des ouvrages venus à la perfection, qui saisit l'esprit. Ce tombeau d'une fantaisie opulente, est de Jean di Balduccio; Michelozzo fit dérouler sur le tympan cette danse exquise, où des anges, vingt anges adolescents, dans leurs draperies rayonnantes, semblent glisser, entrelaçant leurs mains sur un cordon qui les unit en cercle, et laisse pendre, d'intervalle en intervalle, les fruits et les guirlandes ; enfin, les scènes de la voûte sont de Vincent Foppa, le maître aux sentiments intenses, à la merveilleuse technique, un des trois grands peintres lombards. Et tout cela parle d'un coup

à l'intelligence ; c'est ensuite, c'est peu à peu que l'on parvient à isoler les parties de cette symphonie splendide.

On voit, alors, se resserrer l'admiration et se fixer les sympathies ; l'esprit ne peut se rassasier des anges que la fantaisie obéissante des céramistes a créés pour Michelozzo ; frères divins de ceux que Frère Jean, l'Angelico, savait figurer autour des madones florentines. Foppa, grâce au contraste de deux arts absolus, garde la puissance à côté de ce rêve charmant.

Et si l'on approche de l'œuvre sculptée par Balduccio, l'admiration caresse sans réserve chacun des détails, chacune des statuettes, surtout, qui se dressent autour du sarcophage, le gardent ou le soutiennent, et, entre toutes, la *Justice* et la *Tempérance*.

Seulement, on a vu Florence, et Sienne, et l'on ne peut s'empêcher d'avoir un recul, lorsque, au lieu de détailler le monument, on en considère l'ensemble. Cela, vraiment, semble trop riche, d'une pompe bizarre et lourde. Pour avoir voulu dépasser la manière, encore contenue dans sa formule, qui fit créer le monument, voisin dans cette même église, d'Etienne Visconti, l'art du Pisan et de son école s'en est allé à la dérive : la première Renaissance augure ici les défauts, et je dirais presque les vices de la seconde. Pour qui tient aux maîtres puissants et sobres, ce n'est pas peu dire.

Il est étrange, n'est-ce pas, que la plupart des œuvres sculpturales qu'il faut citer, en ces provinces de l'Italie, soient des tombeaux, comme celles de la peinture sont des Madones, le plus souvent, ou des histoires sacrées. Mais l'Italie tout entière n'est-elle pas un grand tombeau, le sépulcre miraculeux d'un art à jamais disparu, d'une foi qui s'est transformée ? Aussi, l'entreprise est bien vaine, de ceux qui prétendent chercher à décrire ses villes d'art suivant une chronologie rigoureuse. Faudrait-il donc, épuisant les dictionnaires et pillant les livres techniques, aller, revenir, retourner, repasser encore, d'église en église, de place en place ? Dans un pays où la fortune a voulu conserver si parfaitement les œuvres des siècles, pourquoi séparer ce qui fut uni ? Chaque église nous doit montrer ce que l'art, d'âge en âge, a mis sur ses murs et dans ses chapelles. C'est aux musées que les époques successives se trouveront, et les dates, sous les œuvres exilées et à demi mortes.

Cette église de Saint-Eustorge est un peu le Saint-Denys des Visconti. C'est ici le lieu d'admirer la fortune qui donnait à Milan, ravagée par tant de fléaux, une série de princes capables de relever les ruines et d'accroître les monuments. Les Visconti, qui commencèrent par rivaliser avec des

familles puissantes comme les della Torre, furent sans doute, durant les deux siècles où leur pouvoir se constitua, s'affermit, devint unique et souverain, des seigneurs cruels et sans foi; pareils en ceci à tous ceux de leur temps, et à quiconque veut régner par la force dans un siècle rude.



Tombeau de saint Pierre Martyr, par Jean di Balduccio.

Mais ces capitaines du peuple, ces archevêques-ducs, ces vicaires impériaux, qui finirent par toucher à la couronne d'Italie après avoir acquis le titre ducal, ces petits *vicomtes* qui s'allièrent à la fin avec les rois de France et d'Angleterre, s'ils furent des tyrans atroces et raffinés, furent aussi les protecteurs joyeux des artistes; capables d'inventer, avec génie, une belle torture, où le patient serait martyrisé, de deux jours l'un, pendant

quarante et un jours, et capables aussi de fixer les plans pour la Chartreuse de Pavie ou pour un sépulcre opulent. Les ossements des malheureux qu'ils tenaillèrent seraient blanchis depuis longtemps : l'œuvre de



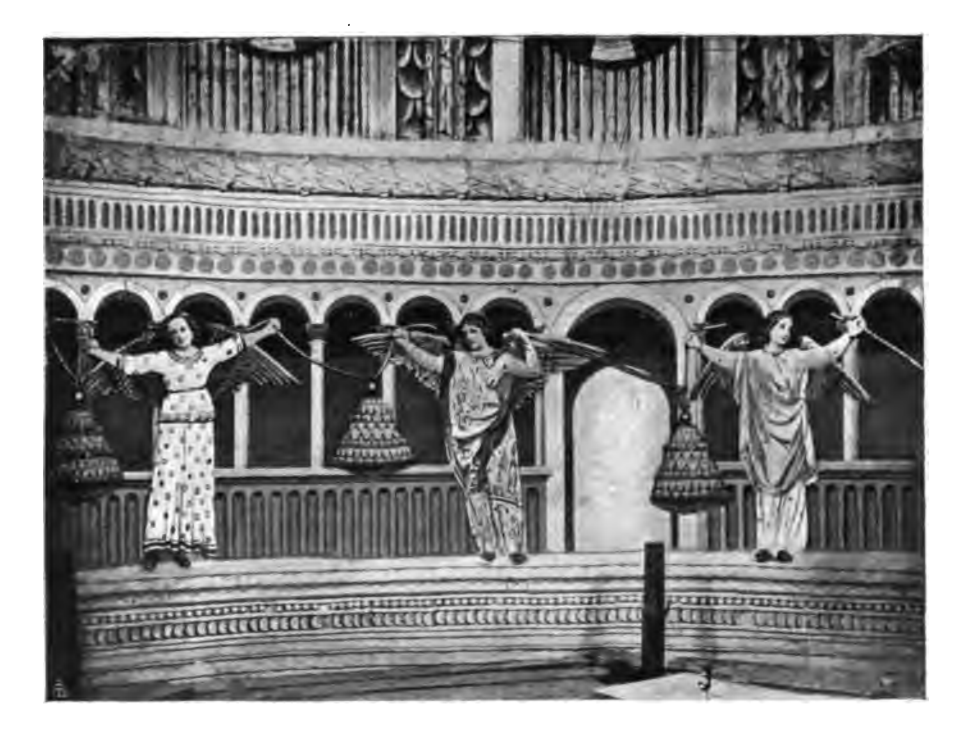
Ornementation de la chapelle Portinari, par Foppa et Michelozzo.

la beauté persiste, et le nom de ceux qui l'ont fait éclore survit à bon droit.

C'est par l'instinct de la beauté que les Sforza, non moins affreux et fourbes que les Visconti, furent leurs dignes successeurs. Et c'est la gloire de Milan, que du XIIIe au XVIe siècle, les princes se soient succédé pour l'illustrer et pour l'orner.

C'est ainsi que l'ancienne maison des Osii, le plus curieux monument

du groupe de constructions civiles situé non loin du Dôme, au centre de l'ancienne ville, et qui comprend encore le palais de justice, le palais des jurisconsultes et le Casino des nobles, cette jolie façade encore divertissante malgré les injures des remaniements, fut acquise, embellie, conservée par Mathieu Visconti. La loggia qu'il y fit bâtir servait à proclamer les décrets de la Commune; Azzo Visconti continua l'œuvre et l'étendit.



Détail des Anges par Michelozzo.

Entre les écussons qui brodent le balcon du premier étage, ressort au premier rang celui que Dante illustra (*Purg.* VIII. 80).

La vipera che i milanesi accampa
La guivre halissante, écu des Milanais

qui est le blason des Visconti. Les arcades de pierre rondes, qui donnent à ce monument une si large aisance des lignes, les jolies fenêtres trilobées, à colonnettes, d'un galbe si simple, sont une fête pour le passant, en dépit des commerces qui les encombrent ou des administrations qui les déshonorent. Et tout auprès, ce rude podestat, sur son cheval fruste, cet Oldrado Grossi de Tresseno, Lodigian robuste et sévère, n'est-

il pas beau, glorifié par cette inscription vigoureuse : « Messire Oldrado de Tressan, podestat de Milan, celui qui construisit cet édifice, il fit brûler les Cathares (hérétiques), ainsi qu'il le devait. » L'art est aussi dans des épigraphes pareilles !

L'artiste doit chercher, même aux monuments abîmés par les siècles, les traces d'une beauté mutilée. C'est ainsi qu'il tourne, derrière la place du Dôme, vers l'église de Saint-Gothard; comprise au XVIII[e] siècle dans l'horrible Palais Royal où grimacent les effigies mornes dans les salles désertes, dépouillée de sa belle porte, dépouillée du monument d'Azzo Visconti, cette antique église, où tombait assassiné, le 16 mai 1412, le duc Jean-Marie Visconti, conserve sa tour, la plus charmante de Milan, véritable fleur au pistil doré, qui enchante les yeux lorsque, du haut du Dôme, on cherche à détailler le panorama de Milan et qu'on s'arrête aux plans les plus proches.

Cette statue, qui semble une fleur d'or, c'est l'archange Michel, qui pose sur un globe doré. Cet ange est supporté par une sorte de flèche conique, tressée d'écailles imbriquées, et qui repose sur une colonnade circulaire, tandis que tout le reste, de forme octogonale, est, par la matière même de l'ornementation, le plus excellent exemple de l'art que met l'architecture lombarde à employer la terre cuite. Rien n'est plus riche, et plus léger tout ensemble, que cette couleur d'une pourpre effacée, recuite au soleil et passée aux terribles pluies du Milanais, et qu'ornementent seulement par endroits, en cannelures, en arcades ou en colonnettes, les blanches dentelles de marbre. La jolie tour a l'intérêt, aussi, d'être signée comme une statuette. Au bas, sur une pierre fruste, on lit : Maistre François de Pecorari de Crémone, a fait cet ouvrage. « *Magister Franciscus de Pecoraris de Cremona fecit hoc opus.* »

Malgré que l'on ait retrouvé dans des fouilles faites à l'église de Saint-Simplicien, parmi le vieux quartier qui entoure la Brera, un moellon avec l'empreinte du règne d'Agilulf, c'est-à-dire du VI[e] siècle, la pauvre église ne conserve rien d'antique. Si le Bergognone n'était là, s'il ne restait, des histoires sacrées qu'il avait prodiguées au couvent voisin, une fresque insigne, un couronnement de la Vierge, et si Bernardino Luini n'avait laissé, sur l'arcade du chœur, quelques-uns de ces *putti*, qui le font, en peinture, l'égal d'un Mino de Fiesole, on ne s'arrêterait guère en cette église. Mais, malgré les restaurations, ce sujet sans pareil, d'un fils divin couronnant sa divine mère, a conservé, dans cette niche du chœur où l'encensent les prêtres, les traces du chef-d'œuvre qu'il devait être, avant que la sauvage intrusion du Borroméisme eût élevé les autels en catafal-

ques, voilé les peintures anciennes et saccagé les plus vénérables des temples, au nom de l'art jésuitique.

Un autre modèle de l'art fleuri qui employait la terre cuite pour orner les églises et rehausser l'élégance de leurs façades ou de leurs campaniles,



La Loggia des Osii.

est conservé dans cette église Saint-Marc, la plus vaste de Milan après le Dôme, et si merveilleusement placée, sur l'ourlet de ces canaux muets et mornes qui font à Milan, une ceinture d'eau glissante et de solitude. Dans ce pays lombard, « où flotte, disait un songeur, la fièvre et le rêve », ces *navigli* délicieux mettent assez de fièvre pour soutenir et pour exciter la rêverie. Au crépuscule, le long d'une place déserte où les acacias frissonnent, une église avec sa rosace brodée de terre rouge semble conserver

le soleil couchant et l'enserrer encore. Et c'est alors que, dédaigneux d'une nef profanée, il faut s'arrêter devant la façade, à Saint-Marc, admirer ces terres purpurines, non plus amassées en lignes rudes, comme au temps des briquetiers primitifs, mais estampées en reliefs délicats, nuancées par les siècles dans leurs creux et dans leurs ressauts; tresses, nœuds, méandres, restes charmants du vieux style vivifié par la jeune fantaisie, c'est, en terre cuite, la dentelle qu'on fit en marbre, pour le Dôme. Il semble que l'on n'ait osé, ailleurs que sur la porte, mettre la blancheur du marbre, en cette église qui reflète la rougeur des soleils baissants par les canaux, fils des marécages lombards. Seule, cette porte, à pilastres et à colonnettes, avec la flexible ogive de son portail en amande et son gracieux fronton, est blanche, et porte la trace de l'école pisane, habile à sculpter le marbre neigeux.



Le clocher de Saint-Gothard.

Les peintures de l'intérieur ne mériteraient qu'un sourire, si la chapelle des Foppa n'avait été barbouillée par Lomazzo; ce méchant peintre qui barbouillait aussi, et beaucoup mieux, le papier, et dont les livres indigestes sont encore dignes d'être feuilletés, parce qu'il a connu les maîtres radieux du XVIe siècle, et parle d'eux, en son fatras.

Avec le tombeau, d'école pisane, qui renferme en ses draperies ronflantes, Lanfranc Settala, fondateur de l'église, en 1262, Saint-Marc contient un tombeau de l'école lombarde (1333) celui du professeur Martin Aliprandi. Deux autres monuments, de la même famille et du même temps, sont dus à cette pléïade d'artistes

savoureux, surnommés les Campionais, parce qu'ils étaient, sculpteurs ou praticiens, originaires d'un petit village enserré sur la rive étroite du lac de Lugano; Campione, qui garde encore des fresques gothiques sur les murs extérieurs de son humble église, aux préaux envahis par l'herbe. A Milan, autour de Milan, de Bergame à Modène, de Monza jusqu'à Vérone, ces vaillants maîtres Hugues, Jean, Bonin, Mathieu, Jacques,



Façade de Saint-Marc.

ont amassé les chefs-d'œuvre comme le tombeau de Bérard de Maggi, à Brescia, comme les tombeaux des Scaliger à Vérone. Il convenait que leurs œuvres fussent présentes à Saint-Marc, dans cette église milanaise entre toutes, que pavaient jadis, avant les Papes ineptes et les néfastes archevêques du XVIe siècle, les pierres tumulaires des Milanais les plus fameux.



Le Dôme, vue d'ensemble.

CHAPITRE III

Triomphe et flamboiement du gothique à Milan : le Dôme. Ses détracteurs.
La défense dont il est digne. Son histoire.

Toutes ces églises anciennes, rangées autour de la cité, forment les fleurons d'un diadème dont la pierre centrale, au cœur de Milan, est le Dôme même. Je n'ignore pas qu'il est de bon goût, et raffiné, d'affecter, au nom du gothique, un grand mépris pour la cathédrale milanaise. Cette affectation de dédain, et les plaisanteries faciles, empruntées à la pâtisserie le plus souvent ou à la lingerie, sont simplement ineptes; si la cathédrale de Chartres est la rude fleur d'un pays morne, gris et pâle quand la moisson ne le fait point roux, si Notre-Dame de Paris, ou Laon, ou Reims, ou Bourges, expriment l'âpre mysticisme de nos terres barbares, pourquoi ce pays gras et doux du Milanais, dont l'allégresse accueille et dont le charme enivre, après la traversée des Alpes, n'aurait-

il pas reçu le droit d'exprimer la forme de sa religion dans cette blanche église, immense, à mille clochetons, immaculée comme les glaciers que l'on découvre de son toit, offerte au soleil et aux molles pluies argentées comme les plaines qui lui font un magnifique piédestal? Est-ce que la



Le Dôme, derrière l'abside.

vigne lombarde est courte et bossue, et revêche, comme nos ceps? Ne s'enlace-t-elle point aux mûriers, pour s'épanouir en guirlandes? et l'air qui joue autour du Dôme a-t-il rien de commun avec notre ciel dur et belliqueux ?

Ces gens avaient du marbre, et non une pierre austère et rugueuse. Ils ont fait leur cathédrale en marbre, toute en marbre blanc, et la matière, comme il sied, a conseillé par sa nature même le style et l'ornementation.

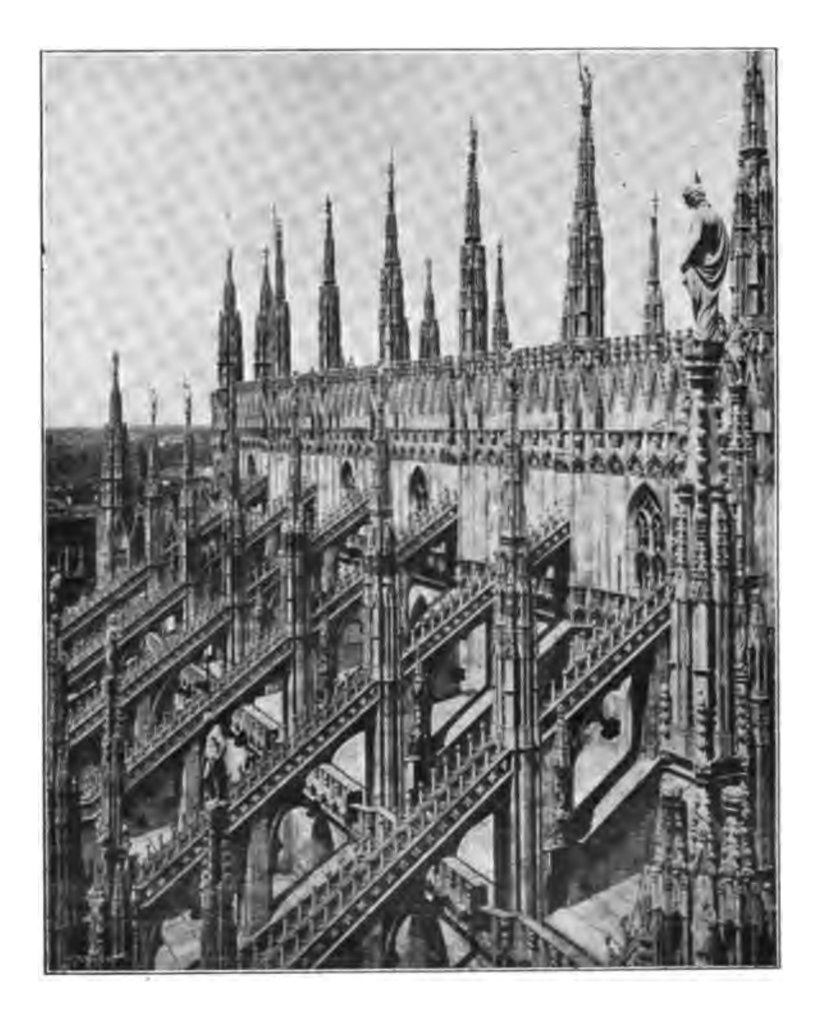
Parce que le marbre était dur et devait se polir, les angles et les ressauts se sont multipliés dans le détail, alors que la force du marbre permettait, dans l'ensemble, les plans hardis et les larges baies, avec un système très simple d'équilibre et de contreforts.



Le Dôme, toit et flèche.

On veut porter au XIVe siècle le commencement de cette œuvre énorme. Et l'on voudrait aussi que l'auteur du plan fut un Campionais encore, Marc de Campione. Mais l'œuvre, image rayonnante de la cité même, devint et devait être cosmopolite ; à Milan, lombarde, française et allemande, éternel passage et magnifique auberge des nations enivrées par l'Italie, il fallait Nicolas Bonaventure et Hans de Fribourg,

il fallait Henri de Gmund, Ulrich de Fussingen, et il fallait Jean Mignot, comme, aux premiers temps, Simon d'Orsenigo. Les Italiens y régnaient ensuite, mais cette empreinte indélébile, laissée par tant de mains diverses, ce style composite, où les transalpins marquent fort, avaient eu

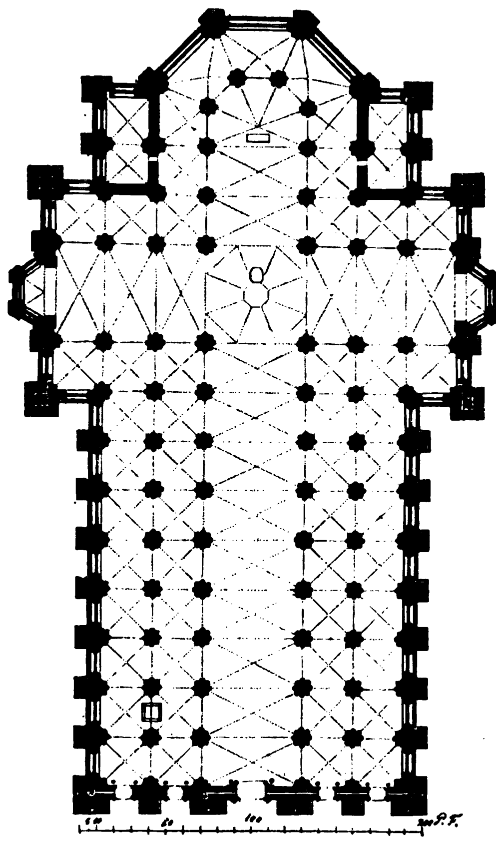


Le Dôme, contreforts.

le temps de créer cette église, de décadence si l'on veut, mais si curieuse et charmante avec ses gaucheries coquettes, son mélange de grands partis pris et d'ornements fouillés à l'excès, ses statues, ses tas de statues sous des baldaquins, tout son peuple de sculptures et sa forêt de cannelures multipliées pour le plaisir, à des endroits presque invisibles. Une créature de joie, pompeuse un peu, très inégale, ambitieuse et excessive

comme le climat, et le ciel, et les montagnes et la race au milieu desquels elle hausse sa masse de douze mille mètres carrés sur cent huit mètres de hauteur, et ses cent tourelles et ses six mille hommes de marbre, parmi lesquels il est, dit-on, même un Napoléon Ier!

Il existe une pierre ancienne, d'époque plus ou moins certaine, qui dit : « Le Dôme de Milan fut commencé en l'an 1386.


Plan du Dôme.

EL PRINCIPIO
DIL DOMO DI
MILANO FU
NEL ANNO
1386

Et c'est un Visconti, Jean-Galéas, qui aurait, par émulation jalouse contre les Mécènes de sa famille, fait commencer l'étrange ouvrage. Les Visconti, de père en fils ou d'oncle en neveu, se voyaient chargés d'excommunications ou d'anathèmes ; et jamais princes n'ont orné, créé, peuplé, de monuments divers, plus d'églises, que ces rivaux et ces adversaires des Papes dans leur autorité spirituelle ou leurs biens temporels.

C'est ce Jean-Galéas qui mit d'abord le Dôme entre les mains de constructeurs étrangers. C'est après sa mort (1402) que la direction fut prise, jusqu'au terme, par des Italiens ; c'est alors que cette vaillante école des Campionais, dernier vestige de la grande confrérie formée par les artistes du pays de Côme, abandonnait résolument le plein cintre pour l'ogive, et poussait la floraison des pilastres et les assises des parois avec une telle puissance; déjà, dès le 4 août 1392, après six années seulement d'efforts, on avait célébré la messe au grand autel, tous les murs d'enceinte étant debout jusqu'à hauteur des petites nefs et tous les piliers intérieurs, cette forêt de colonnades, étant dressés. Maintenant la mon-

tagne de marbre, venue de Gandoglia et d'Ornavasso, ces blocs arrachés au massif du Simplon, refaisaient une autre montagne, avec ses assises profondes et ses aiguilles étincelantes.

Spectacle unique, celui d'une tour de Babel qui monte, s'ordonne et



Intérieur du Dôme.

s'achève malgré la confusion des races et la succession des écoles qui s'y emploient. Il y a, dans ceux qui travaillent ici, des étrangers, des indigènes, des gens « aux mœurs scélérates », les documents le confessent encore; et tout sert au dessein commun, les scélérats sont les meilleurs, et malgré l'arrêt relatif des travaux au début du XV[e] siècle, malgré les pestes, les famines, le Dôme grandit, et se sculpte, et s'orne de vitraux

très vastes, dans leur dimension générale, bien que leurs parties soient menues presque comme des mosaïques.

Les mêmes parfaits architectes qui travaillent à la Chartreuse de



Détail d'un pilier.

Pavie, Guinìforte Solari, Dolcebuono, Omodeo, donnent leurs soins à l'œuvre, et Bramante y intervient sans doute, ainsi que Léonard de Vinci, dont les manuscrits gardent les traces de ces études, faites pour la coupole. Et les meilleurs maîtres de l'art milanais forment comme un conseil d'étude pour apprécier et choisir les plans. L'un des élus surveillait surtout l'architecture, un autre la sculpture. Et ces hommes

de choix, c'était Bernard Zenale de Treviglio ou Christophe Solari.

Il faut bien tomber ensuite, et le Dôme en porte les traces, dans le règne de ce Borromée dont l'ombre lamentable écrase l'art milanais, comme sa dépouille séchée encombre d'une dispendieuse orfèvrerie une chapelle souterraine.



Le pied du candélabre (XIIIe siècle) au Dôme.

Ce n'est que la beauté d'ensemble du Dôme, et non les détails extérieurs, qui retiennent l'artiste. S'il fallait détailler les ornements et les statues, ce serait tâche ingrate et l'on risquerait de trouver force rebuts. Mais en somme, de siècle en siècle, l'histoire de la sculpture lombarde, cinq cents ans d'écoles, est là, parfois riche et admirable, toujours supportable de loin.

Cette gageure d'élégance qui a été si victorieusement gagnée ici, a fait

ouvrir, aux flancs de cette cathédrale, ces portes ciselées, ces vastes fenêtres qui donne un air de grandeur et de fête, et jaillir ce hérissement joyeux de clochetons qui rend la promenade incomparable sur le faîte de l'église ; tout cela s'achevant par la tourelle ravissante conçue par l'Omodeo, et par la grande tour d'où l'on domine toute la forêt merveilleuse de ces petites flèches pointées autour de la flèche centrale.



Sculpture du fronton, porte de la sacristie sud.

Chaque aiguille de marbre a le plus souvent trois étages, et ces cent vingt-deux aiguilles portent de douze à dix-sept statues, Mongeri les a dénombrées. Il y a là quelques belles œuvres, et même ce qui est baroque devient, en plein air, acceptable.

L'intérieur, avec des piliers un peu roides et trop chargés au chapiteau d'arcade, fait peu d'impression, à ceux qui voient loin, par la peinture en trompe-l'œil de ses voûtes. Mais les yeux moins aigus acceptent sans déplaisir cette manière de reculer la perspective et de l'embellir. Il y a dans cette majestueuse église quelques vrais trésors : le plus précieux est l'énorme chandelier en bronze, frère de celui que nous gardons à Reims, pièce française du XIIIe siècle; ce candélabre à sept bras, haut de cinq mètres, et fait pour porter vingt-huit lumières, est d'une richesse et d'une fantaisie sans égale, avec ses feuillages griffus et refouillés, ses chimères ailées, la décoration splendide où la pierre précieuse et l'émail s'allient au bronze sans jamais dépasser l'harmonie, où la force des plans ne nuit ni à la finesse ni à la grâce. Vrai luminaire du Paradis, le plus

beau de tous par l'état où il s'est conservé depuis le temps où l'archiprêtre Trivulce, en 1562, l'offrait au Dôme.

Rien ne vaut cette merveille, dans les autres joyaux que garde l'église ; il y a des tombes où l'art et l'histoire sont réunis pour intéresser, comme celle de ce prodigieux Médicis lombard, Jacques, marquis de Marignan, seigneur de Musso, élevée par son frère le pape Pie IV, et décorée de bronze par Leone Leoni, le sculpteur galérien, l'ami de l'Arétin, le médailleur de Doria ; comme celle aussi, du cardinal Caracciolo, le gouverneur du Milanais pour Charles-Quint, sculptée par le Bambaja ; il y a des tombes où l'art parle seul, comme celle du chanoine Vimercati, par le même maître, un peu mièvre et froid dans ces œuvres qui ne sont point son chef-d'œuvre. Il y a, sur le tympan des sacristies comme aux nervures des fenêtres, la trace de vaillants artistes, français, allemands, italiens. Et les sacristies renferment maint objet, seau d'ivoire du x[e] siècle, diptyques, couvertures d'Évangéliaires, paix d'or, tapisseries, qui feraient honneur à toute basilique. Mais ceci n'est plus la beauté particulière de ce Dôme. Pour sentir ce que vaut une cathédrale de cette espèce, il faut monter sur sa coupole, ou l'admirer lorsque, d'en bas, au milieu de la place, par une nuit de lune, on la découvre ciselée sur le ciel de la Lombardie, comme une châsse d'argent fin, d'albâtre et de vermeil pâli.

Si le Dôme est en grande partie l'œuvre des maîtres lombards, la Renaissance milanaise compte, pour la plupart de ses monuments, les plus belles œuvres de l'architecture et de la sculpture comme œuvres de maîtres toscans.

Déjà Michelozzo nous est apparu, dans Saint-Eustorge. Et l'une des plus belles portes de cette cité aux riches portails, celle de l'ancienne banque Médicis, conservée au Castello, est encore de lui. D'autres noms, illustres entre les plus beaux, viennent à présent : celui de Filarete, celui de Bramante, le Florentin et l'Urbinate.



Colonnades de la cour, à l'Hôpital Majeur.

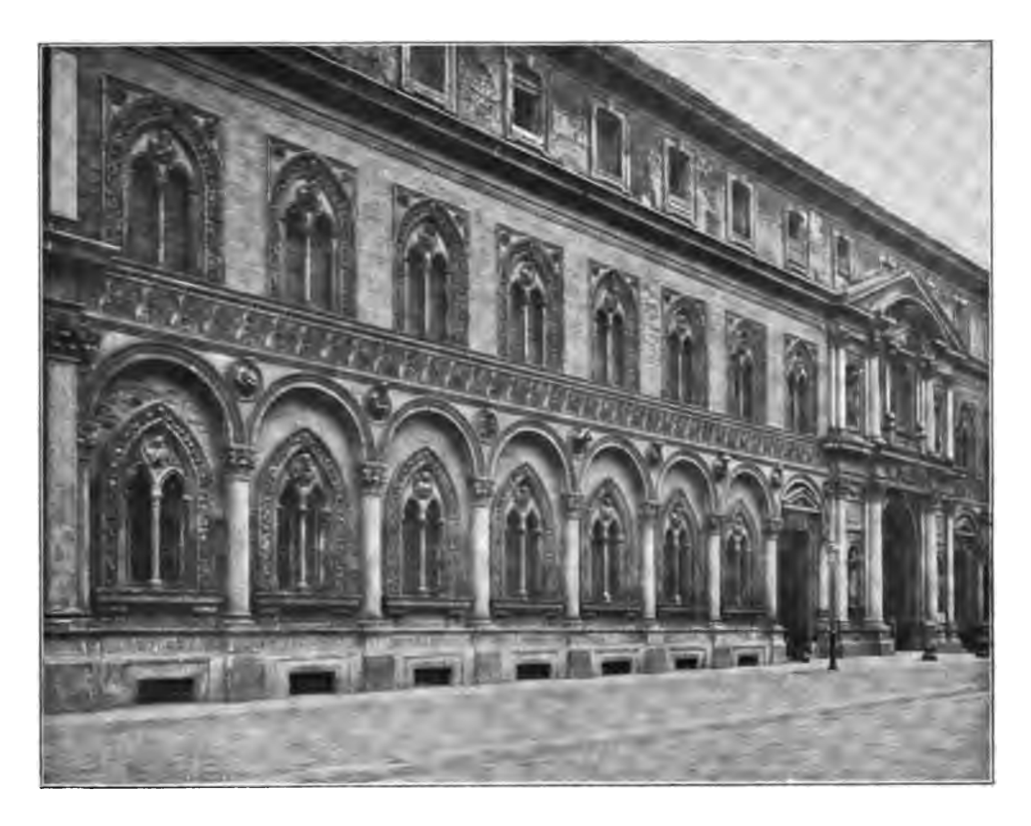
CHAPITRE IV

Édifices civils de la Renaissance : l'Hôpital Majeur. Antoine Filarete. L'Hôpital militaire. — Bramante et la Renaissance en Lombardie. Bramante poète. Bramante peintre : *Héraclite et Démocrite*. Bramante architecte : Sainte-Marie près Saint-Satire. Sainte-Marie-des-Grâces.

C'est un édifice civil, unique dans l'Italie même, c'est l'Hôpital Majeur qui est l'ouvrage capital, à Milan, d'Antoine Averlino, que son amour pour l'antiquité affubla du nom de « Philarète ». Cet élève de Donatello, qui exécrait l'art gothique, — ce « gâte-métier », disait-il — a pourtant admis l'arcature gothique en ces riches fenêtres où elle s'engage avec tant de bonheur dans l'arcade chère à Brunelleschi.

Filarete vint à Milan avec sa technique formée ; mais, comme il était Florentin, malléable et subtil, il prit au passage, sans doute à Bologne, l'admiration pour les couleurs que donnent aux monuments les tons chauds

de la terre cuite ; il comprit que, sous un climat pluvieux et souvent brumeux, cette matière aux couleurs fortes, aux nuances variées par les changements même de la température et la chute des pluies, offrirait des effets merveilleux à qui saurait l'associer avec la riche fantaisie des encadrements florentins ; arcades du Bigallo, corniches toutes neuves du palais Rucellai, le Florentin se remémorait tout cela. Mais il s'assouplit



Partie de la façade, à l'Hôpital Majeur.

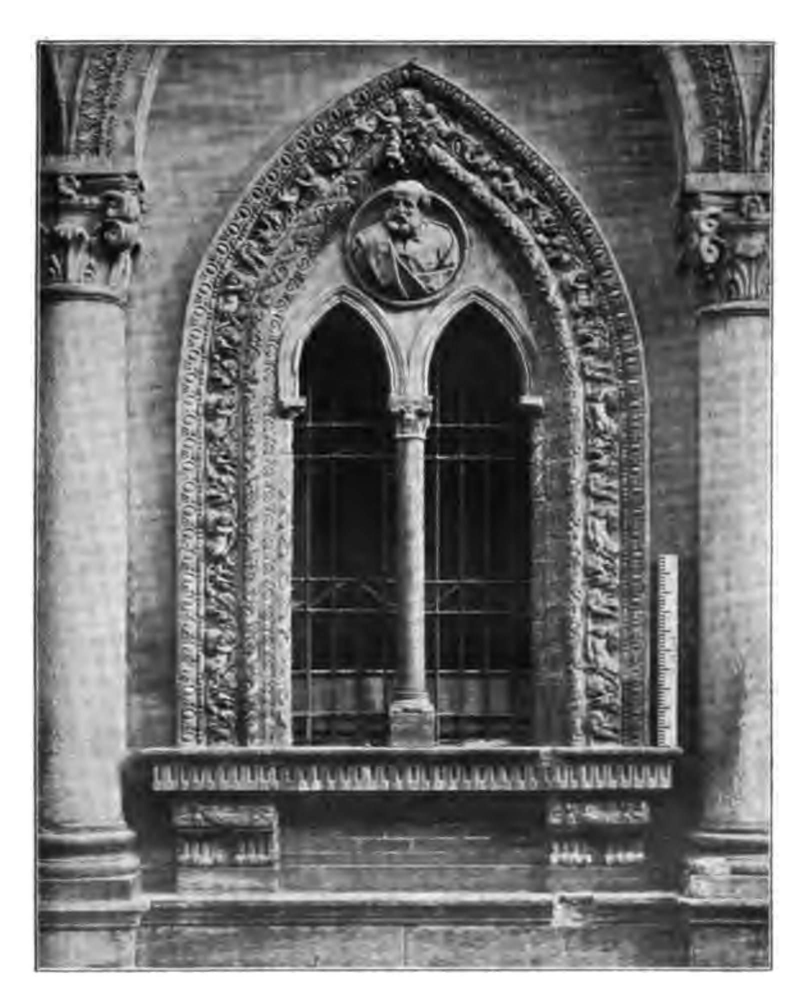
au beau style des Lombards, leur prit leurs teintes pittoresques, et l'édifice se développa, sous sa main comme sous leur main, avec ses broderies de pourpre, ses trois et quatre franges de décor à chaque fenêtre, les figures en ronde-bosse qui surmontent chacune des ogives et s'encastrent si simplement au milieu des fruits qui roulent, des enfants qui jouent, des volutes et des rinceaux, des oves et des gaufrures où s'épanouit librement l'art, le mieux réglé dans sa fougue et le plus varié dans sa méthode, que la décoration ait jamais connu.

Quand un édifice pareil développe une façade de quatre cent cinquante

mètres, on peut penser que plusieurs architectes s'y succédèrent; et c'est après Filarete, Guiniforte Solari, qui continue à couvrir les dix mille mètres carrés que donnait la munificence du quatrième duc de Milan, premier des Sforza, François, et de sa femme Béatrice Visconti.

La perle du lieu, ce sont les archivoltes, et les baies mêmes des fenêtres, divisées par une colonnette qui est un chef-d'œuvre de goût. Il y a là une cinquantaine, à peu près, de ces charmantes fenêtres, dont une seule ferait la gloire d'un musée. C'est ce bel art ornemental, fier, large, sans équivoque ni minutie, que des Florentins apportèrent peut-être, que Bramante inspirait après Brunelleschi, mais qui trouvait dans les maîtres lombards les plus originaux et les plus heureux des disciples. Enfin, l'histoire, sous sa forme la plus tragique, est à deux pas : c'est dans l'église Saint-Etienne, située au nord de l'hôpital, et dont l'atrium fut malheureusement détruit, que la Renaissance classique inspira, fit exécuter un de ses plus beaux meurtres. C'est dans cet atrium, aujourd'hui ruiné, que le duc Jean-Galéas Sforza tombait, le 26 décembre 1476, sous le poignard de Jean-André Lampugnano, de Jérôme Olgiati et de Charles Visconti. Les présages n'avaient pas manqué à cet événement funeste : une comète avait brillé dans le ciel, sur Abbiategrasso, pendant que le prince y séjournait, le feu s'était mis à sa chambre, et sur le chemin de Milan, trois corbeaux avaient traversé l'air au-dessus de sa tête, en croassant; Jean-Galéas avait arrêté son cheval, et la main sur l'arçon, avait failli tourner bride; mais il avait voulu braver les pressentiments. Et la fête de Noël venait de passer avec l'appareil ordinaire, le duc avait énuméré les membres de la famille Sforza, compté les branches de ce tronc si touffu, nommé ses dix-huit enfants, tous si jeunes, et prédit que la race durerait des siècles; elle s'éteignit au début du siècle suivant. Le jour de Saint-Étienne, Jean-Galéas vint à cheval dans l'église collégiale, il y devait ouïr la messe, avec toute sa cour. Les trois jeunes gens, conjurés pour sa mort, et dont l'âme avait été formée à l'antique par les leçons de l'humaniste Colas Montano, s'approchèrent comme pour tenir l'étrier et repousser la foule; deux d'entre eux, Lampugnano et Olgiati, faisaient partie de la cour; le premier frappa d'abord, au ventre, puis à la gorge, le deuxième enfonça le fer dans le sein gauche, dans la gorge, dans la tempe, tandis que Charles Visconti blessait le duc à l'échine et à l'épaule. Jean-Galéas n'eut que le temps de s'écrier : « Oh! Notre-Dame », et il tomba mort sur la place. Le serment, que les conjurés, imitateurs de Brutus, anciens soldats du Colleone, avaient prononcé devant la statue de saint Ambroise, était tenu superbement. Ce meurtre, fait selon les règles anti-

ques, demeura classique pendant la Renaissance. Sobre et beau, ce fut un exemple qui en inspira nombre d'autres; par là, digne de prendre place entre les œuvres d'art, dans la cité qu'il prétendait libérer, et dont les chroniques anciennes le racontent, vaine anecdote, effort à jamais



Une fenêtre de la façade, à l'Hôpital Majeur.

inutile contre la force des tyrans et contre l'inertie ou la servilité du peuple.

Milan, qui a glorieusement fait relever son Castello par un architecte que toute cité lui envie, devrait, opulente et hardie, désaffecter cet hôpital, qui est un objet d'art, dans un temps ou l'intérêt même des malades exige autre chose; un hôpital qui sert depuis les Sforza devrait, après un

vigoureux nettoyage, devenir un Musée, et les services hospitaliers habiter des maisons en briques neuves, en verre et en ciment, placées hors de la ville, dans les espaces qui entourent Milan. La cité pourrait faire, de l'édifice merveilleux qui n'est plus propre à autre chose, un abri pour des collections, un asile pour des savants, y mettre, entre ces murs bâtis de chefs-d'œuvre, des œuvres d'art, ou des laboratoires. Mais un hôpital construit par Filarete, dès 1456, et qui reste hôpital, est une bravade au bon sens, à l'hygiène et au respect de l'art.



Héraclite et Démocrite, fresque de Bramante.

L'hôpital militaire, lui, simple annexe de Saint-Ambroise, date de trente années plus tard que l'Hôpital Majeur, et son cloître, l'ancien cloître de l'église, est de l'école bramantesque.

C'est avec Bramante, en effet, que la Renaissance a conquis pleinement Milan. Et Donato d'Angelo, d'Urbin, surnommé le Bramante, en restant près de trente années, durant la période de sa production la plus féconde, au service des ducs de Milan, a mis sur l'art de la Lombardie à cette époque une si magnifique empreinte, qu'on a pu dire avec raison, dans un livre sobre d'éloges : « Il est naturel que la première Renaissance en Lombardie ait pris le nom de style bramantesque. »

Architecte, peintre, poète et savoureux poète à la Villon, tel que l'a révélé la publication de ses sonnets, Bramante est peut-être l'artiste le

plus curieux à connaître que nous ait montré cette fin du XVe siècle, si riche, dans les pays latins. Homme de métier, et sans rival, il se montre un bohême aussi, le plus gai des bohêmes, et c'est celui qu'un poète courtisan célèbre en écrivant :

Combien Bramante au monde est homme singulier,
Chacun en ce temps-cy et le voit et l'entend,



Cloître des chanoines, près Saint-Ambroise, par Bramante.

mais c'est aussi, l'artiste errant pour son plaisir sur les chemins de l'Apennin Ligure, et qui se décrit lui-même en ces termes :

Maître Gaspard; après un long chemin
Par Gênes, et Nice, et Savone,
Par Alba, par Asti, par Acqui, par Tortone,
Et par tant de châteaux sur qui seigneurs ont main,
Me voici, grâce à Dieu, parvenu dans Pavie,
Bien que je sois rôti, sans plus un sol vaillant
Qui sonne dans ma bourse.....
Mon manteau tombe en loque, et pensez à mes guêtres
Qui s'en vont de dépit par pièces et morceaux
..... Je ne crains les voleurs, et là, tout doucement
Demain, ou l'autre jour, je rejoindrai Milan.

Cet homme, qui comparait ses chausses aux figues bien mûres, et ses boutonnières, — vraie comparaison d'architecte, — aux créneaux d'un mur en ruines, ce facétieux qui gaspillait les gros appointements donnés par la cour ducale, il méritait quand même, et largement, les cinq ducats



Chapelle de Sainte-Marie près Saint-Satire.

d'or alloués par mois, qui faisaient deux cent soixante-dix livres par an, ou, pour parler notre langue, cinq mille francs.

Cet esprit bohême apparaît pleinement dans une peinture à fresque, venue au musée de Brera, de la maison Panigarola Prinetti; cela représente Héraclite et Démocrite, et jamais, depuis le charnier des Innocents jusques à Callot, les maîtres bouffons de notre plastique française, réa-

liste et crue, ne dépasseront ces deux faces, l'une grandiose de burlesque et grasse allégresse, un vrai pourceau de Rabelais ou d'Épicure, et l'autre encore plus absurde en sa grimace pédantesque, larve digne de Dante, ce « comique insigne » comme l'appelaient les vieux commentaires.



Sacristie de Sainte-Marie près Saint-Satire, par Bramante.

L'homme qui a peint ces deux faces-là, pour la « salle des Barons », savait et méprisait la vie. Non que sa peinture murale soit d'ordinaire et toujours à cette valeur : des guerriers, qu'il a figurés dans la même collection, montrent l'emphase et la pénible affectation si chères à la Renaissance, mais il y a quelques images délicieuses, le chanteur aux longs cheveux, si charmant qu'on peut croire, après l'avoir vu, à l'attribution des

bustes sculptés dans la sacristie de Santa Maria presso San Satiro, et qu'on ose les enlever à Caradosso pour les donner à Bramante[1].

C'est, en effet, à Santa Maria presso san Satiro que Bramante a montré d'abord ces dons merveilleux qui le firent maître souverain en Lombardie. Il arrivait, élève de ce Lucien de Laurana qui a fait voir, dans le palais d'Urbin, le comble de son art noble et large. Ce Dalmate, inspiré



Partie de la frise à la sacristie de Sainte-Marie près Saint-Satire, par Bramante.

par les amphithéâtres antiques de Pola, des villes qui bordent l'Adriatique et dont Venise saccageait déjà les trésors, cet initiateur de Bramante avait donné à son disciple les enseignements d'un style assez pur et d'une conception assez parfaite pour qu'il fût le plus vrai continuateur d'un Philippe Brunelleschi.

Et, pour qui connaît la Toscane, et ce que Brunelleschi et son école a laissé dans Florence et dans les campagnes florentines, rien n'est plus frappant que de voir les colonnades et les ornements apportés ici par Bramante. En outre, il a vaillamment annexé à son art complexe les pro-

1. V. plus bas : le musée de Brera, p. 111.

cédés de la Lombardie, et s'il n'oublie jamais la chapelle des Pazzi ni la Badia de Fiesole, il accepte et manie en souverain maître la terre cuite et les marbres du pays.

Il ne se refuse point à compléter une église bâtie par d'autres. Voici que l'on veut agrandir l'église de Sainte-Marie près Saint-Satire, et annexer à la vieille chapelle de l'archevêque Anspert un temple digne de l'image miraculeuse, conservée là. Bramante trouve un terrain bloqué par des



Sainte-Marie-des-Grâces.

rues, si étranglé que la place du chœur manque. Il prend un grand parti que l'on imitera plus tard, et trop souvent, sans les mêmes excuses : c'est de simuler en perspective ce qu'il ne pouvait élever réellement.

Mais cette idée, légèrement grotesque, est une peccadille dans la carrière magnifique d'un tel artiste; les coupables sont ceux qui en ont fait ensuite, en des cas où elle devenait inutile, un usage conventionnel et baroque. Bramante a fait à cette église un présent assez précieux pour que celui-là compte seul. C'est une sacristie si belle, que San Spirito de Florence ne pourra montrer mieux, à la même époque.

Non seulement Bramante a mis dans ce sombre quartier un décor

extérieur de chapelle qui serait le joyau de toute autre ville, mais, dans cette sacristie à coupole, il a voulu rivaliser avec le triomphant Michelozzo. Cette décoration commence pas des niches en coquille, soutenues par une légère frise qui les raccorde à des piliers où l'imagination plas-



Abside de Sainte-Marie-des-Grâces.

tique d'un art libre et joyeux semble s'être épuisée ; l'école de Desiderio fit aussi bien, mais non pas mieux, à l'Abbaye près de Fiesole. Mais cela n'est rien encore ; là-dessus s'élève une frise, qui court sous l'octogone où s'inscrit et s'appuie la coupole et qui soutient la galerie.

Et cette frise est composée de têtes en relief, formant médaillons, entourées par une couronne et placées entre deux groupes d'enfants. Toutes ces figures sont d'un effet puissant ; l'une d'elles, un adolescent aux longs

cheveux, est aussi belle que le saint Jean de Luca della Robbia, à la Chartreuse florentine du Val d'Ema, ou que le saint Ansano de l'église perdue au vieux chemin de Fiesole.

Est-ce ici le lieu de discuter si ces ornements sont de Christophe Foppa dit le Caradosso, ou de Bramante lui-même ? Où sont-ils, les textes qui le prouveront, pour l'un ou pour l'autre ? Et d'ailleurs, que nous importe ? Un artiste n'est point un érudit : il aime la vérité des faits, quand elle se montre, il ne va point courir après, lorsqu'elle se cache, à travers les broussailleuses hypothèses des érudits. Ah! qu'il vaut mieux admirer



Vestiges de la Cène, par Léonard de Vinci. Réfectoire du couvent à Sainte-Marie-des-Grâces.

la grâce de ces enfants, musiciens, danseurs, cueilleurs de fruits, aussi jolis et peut-être plus souples que ceux de Della Robbia, à l'Œuvre du Dôme florentin, lesquels — l'ombre du pauvre Müntz me pardonne ! — sont plus beaux que ceux de Donatello même.

Au-dessus de cette couronne insigne, c'est, entre les arcades de la galerie, une balustrade où les bucranes, les entrelacs, les dauphins, les enfants affrontés aux vases, forment une dentelle si légère sur le fond sombre, que la matière de l'ouvrage en paraît transformée.

Après cette création, d'un détail si sobre et si riche, Ludovic le More, le dernier des grands Sforza, pouvait confier à Bramante l'église Sainte-Marie-des-Grâces, dont il voulait faire le Panthéon de sa race. Ici, le problème était autre. Il existait une longue église à triple nef, appartenant aux Dominicains; une chapelle, auprès du cloître, gardait une image

miraculeuse, Sainte-Marie-des-Grâces. Léonard songeait à la Cène qu'il peindrait pour le réfectoire. Et Bandello, le nouvelliste, le futur évêque d'Agen, était prieur de ce couvent,

Dans cette sombre église passe l'ombre lamentable de la pauvre duchesse Béatrice d'Este, femme de Ludovic; elle y reposera, pour un temps, entre ses deux enfants, Blanche et Léon. Une pierre subsiste dans le petit cloître, où l'on déchiffre encore : « Béatrix. DVX. »

Ludovic le More accumule les trésors en ces murs où reste ce qui fut le meilleur de sa vie. Bramante semble pris lui-même d'une fureur ornementale qui lui fait amasser ici tout ce que peut donner la fougue d'un artiste auquel rien n'est refusé.

Il respecte l'église basse, vestibule sombre et grave de l'œuvre qu'il a conçue ; il veut que cette triple nef lombarde, écrasée et lugubre, amène à ce chœur ravissant, presque emphatique, où les maîtres ornemanistes de la Lombardie accentueront l'art florentin. En même temps qu'Omodeo laisse jouer la fantaisie sur la façade à la Chartreuse de Pavie, Bramante inscrit les colonnades et les coupoles dans les fabriques rectangulaires, les hausse en voûtes arrondies, les flanque d'arcs-boutants, et pendant qu'à l'intérieur l'éternel parti pris des arcatures largement ajourées et des retombées franches et sveltes donne le caractère du génie à l'ouvrage, la joyeuse opulence des décorations extérieures semble montrer qu'un pareil art n'a plus ni règles ni limites que le goût et le bon plaisir du maître.

Le petit cloître et la gracieuse sacristie se greffent sur l'œuvre centrale, comme s'y pourraient ajouter vingt autres annexes. Un tel art n'a point de terme fixe. Il va, comme un jeu naturel de forces si drues et si libres, que les chapelles pousseraient sur les chapelles, et les cloîtres contre les cloîtres, comme les fleurs sur les buissons ou les stalactites aux parois des grottes. Si je n'ai point parlé de la *Cène*, que les tribus d'admirateurs vont vénérer sur un mur moisi dès trois siècles, c'est que « ses ruines même ont péri », pour parler comme la Renaissance. Et comment trouver Léonard dans un ouvrage sali, repeint, trouble, chanci, défiguré comme à plaisir par les hommes et par le temps?

Pour voir Bramante en plein air, triomphant et maître, il faut chercher auprès de Saint-Ambroise, ainsi que je l'ai dit, la cour splendide d'un horrible lazaret à soldats. C'est là, c'est pour les pires et les plus inutiles des souffrances anti-humaines que l'école de Bramante a montré sa force. Mais lui-même apparaît dans la *Canonica*, lui seul sans doute a pu dessiner ces piliers à la fière arcature, poser ces chapiteaux de marbre noir, d'une si sévère beauté.



Ornementation de socle, façade de la Chartreuse.

CHAPITRE V

Les grandes gloires des Visconti-Sforza : Chartreuse de Pavie. Histoire. Monuments. — Le Château de Milan. La vie au château, durant l'époque des Sforza. La ruine et le relèvement du *Castello*. L'architecte Luca Beltrami. Musées contenus au Castello : Musée archéologique. Musée de peinture, sculpture. Collections diverses. Musée du *Risorgimento*.

En même temps qu'il apportait à la Lombardie les ressources de l'art toscan, Bramante pouvait voir s'achever, non loin de Milan, l'édifice où s'était marquée, durant un siècle, sous ses formes les plus parfaites et les plus augustes, la puissance des maîtres lombards : c'est la Chartreuse de Pavie, le plus beau joyau de ce diadème artistique dont Milan s'entoure, et qui pourrait comprendre, avec Côme, Monza, Varallo même et Lugano, Saronno avec son église, Carpiano avec son autel, Legnano avec son retable, mainte autre ville ou bourgade, et la charmante Pavie et la sévère Plaisance, l'art gothique et l'art roman, une série de merveilles à éblouir durant des mois un artiste riche en loisir et insoucieux des mauvais gîtes.

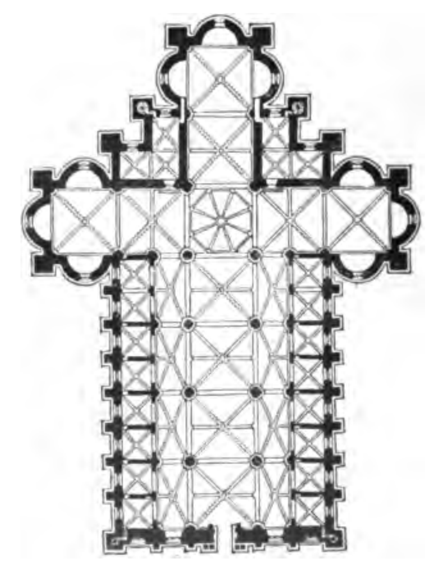
A la fin du XIVe siècle, le vœu d'une Visconti donnait l'idée d'un monastère qui s'élèverait dans les plaines grasses et humides entre Milan et Pavie. Il y avait là des terrains immenses, coupés de fossés, complantés de bocages, où la culture et le pâturage s'étalaient, avec des



Jean-Galéas Visconti portant le modèle de la Chartreuse, fresque de Bergognone.

espaces pour la chasse et les chevauchées; pays mélancolique et pâle, qui n'a point dû changer beaucoup, grâce au climat même, et à cette faculté d'embaumer la forme passée des choses, qui est le plus certain mérite des ordres religieux.

Dès le 30 novembre 1394, Jean-Galéas Visconti annonçait son désir d'élever « un moûtier le plus magnifique et notable qu'il se pourrait. » La parole fut tenue, et ducalement. On arrêta le chiffre des dotations. On convoqua les architectes; ce fut ce Bernard de Venise, qui venait de faire ses preuves en construisant au château de Pavie une loggia du plus pur style vénitien, gracieuse et large, et qui mériterait à l'édifice d'être autre chose désormais qu'une caserne. Ce fut, — l'historien excellent, et compétent plus que pas un, de la Chartreuse, l'a prouvé, — toute une pléïade aussi d'ingénieurs, d'artistes, Jacques de Campione, Jeannin de Grassi, Marc de Carona, les mêmes qui édifiaient, à Milan, le Dôme, et Jean Magati, qui travaillait au château de la Porta Giovia, et même un Florentin, Dominique.



Plan de l'église, à la Chartreuse de Pavie.

La pose de la première pierre avait lieu le 27 août 1396. Et les pierres « avec certaines lettres sculptées », étaient posées dans la tranchée par

Jean-Galéas, et ses fils. Le Duc voyait ce sanctuaire comme l'église où viendraient, d'âge en âge, reposer ceux de sa race : n'était-ce pas le temps où il se préparait à devenir maître de toute l'Italie ?

A travers les retards produits par les événements politiques, les riva-



Façade de l'église, à la Chartreuse.

lités et les troubles, l'ordre des Chartreux s'enracinait dans son domaine, et l'église, conçue suivant les méthodes qui triomphaient au Dôme milanais, sortait de terre et grandissait. Le plan primitif suivait l'évolution même de l'art sans cesse en travail, en progrès ; les influences ultramontaines cédaient de plus en plus à l'effort justifié de la technique locale, si profondément sincère et originale dans ses vues et ses moyens, si heureuse dans ses effets. L'église lombarde, avec son organisme fort

et logique, se fondait là, dans un développement presque incomparable pour la hardiesse et pour la beauté.

Tandis que le Dôme milanais recevait, dans la suite de ses travaux, le contre-coup des crises politiques, la Chartreuse, éloignée du centre,



Détail d'un pilier de la façade.

dépendant de Pavie moins turbulente et plus docile, se construisait sans trop de secousses et d'arrêts. Dès que François Sforza prit le pouvoir, il confirma tous les privilèges accordés à l'Ordre par la famille Visconti. Et les Papes étendaient la menace de leur excommunication sur quiconque ne serait pas favorable à l'institution nouvelle. Le Duc visitait la Chartreuse en 1454, au moment où Guiniforte Solari prenait les travaux en

main. Dix ans après, on empruntait du marbre blanc au Dôme, pour faire les chapiteaux du grand cloître ; et bientôt, Renaud de Stauris, un Crémonais, « maître mouleur », donnait les modèles de cette ornementation en terre cuite, des deux cloîtres, qui reste sa gloire, partagée du reste avec un autre artiste fameux, et plus que lui-même : Christophe Mantegazza.



Intérieur de l'église, à la Chartreuse.

Cependant, Rizzo de Vérone, qui travailla pour la Sérénissime République au Palais ducal de Venise, venait aussi porter à la Chartreuse les nobles colonnes en marbre rouge de son pays, qui alternent dans le grand cloître avec les fûts de marbre blanc. Avec Benoît Ferrini, florentin, les Amadeo, ces Lombards insignes, et Vincent Foppa, s'employaient à élever et à embellir ce vaste ensemble.

Et si je cite, d'après les recherches de Luca Beltrami, ces noms d'artistes, ce n'est point pour entasser un catalogue inutile, mais pour montrer avec quelle phalange d'hommes admirables, par quel effort sans relâche le monument arrivait à la vie et à la perfection ; la couverture s'élevait

dès 1473, la façade restant rustique, jusqu'au jour où le plus splendide ornement la recouvrirait. Et la fresque du Bergognone, qui représente Jean-Galéas Visconti offrant à la Vierge le modèle de l'église, la montre dans son premier état de nudité.



Vue intérieure des cloîtres et de l'église.

C'est pourtant le Bergognone qui fut un des inspirateurs pour cette œuvre presque trop belle de la façade, où les moines dépensèrent sans compter, afin de se justifier, puisqu'ils n'avaient point encore, suivant les statuts primitifs, employé leurs revenus en aumônes dès l'achèvement du monastère.

Il est admirable de voir que les artistes auxquels on doit cette décora-

tion opulente firent leur apprentissage en l'exécutant. Sans doute, Christophe Mantegazza et Jean-Antoine Amadeo avaient déjà fait leurs preuves, l'un en exécutant les bas-reliefs pour l'église et les cloîtres, l'autre par son monument de Saint-Lanfranc, près Pavie, et surtout par cette chapelle des Colleoni, à Bergame, qui n'a point de rivale dans une ville où cependant regorgent les merveilles d'art. Mais il leur fallait cette ruche d'artistes, l'émulation et les conseils et les discussions fécondes, dans cet asile où l'art comptait et existait seul, il fallait l'enthousiasme sacré qu'inspire une œuvre unique, et commune à plusieurs maîtres également puissants, pour porter leurs efforts jusqu'à ce résultat miraculeux.



Saint Ambroise, saint Satire, sainte Marceline, saint Gervais et saint Protais, par le Bergognone; Chartreuse de Pavie.

Le caractère même des artistes semble se transformer dans une vie pareille : et le 20 août 1474, on voit les frères Mantegazza renoncer, en faveur d'Amadeo, au privilège qui leur assurait, huit mois auparavant le monopole des travaux. Aussi, quel fruit ils ont porté! Tandis que l'intérieur de l'église, vitraux, peintures du Bergognone, s'avance de jour en jour et s'embellit, et qu'un peintre de premier rang comme cet Ambrogio Fossano surnommé le Bergognone demeure là dix ans, à prodiguer l'art le plus robuste et le plus noble, un essaim de sculpteurs, sous la direction d'Amadeo, couvre cette façade que le Bergognone lui-même et Dolcebuono ont composée.

On donne à ces heureux artistes tout ce qui rend l'œuvre facile ; Car-

rare, Candoglia fournissent les beaux marbres ligures et lombards, les canaux réparés amènent les blocs du lac Majeur à Pavie. Une espèce de fureur saisit les maîtres ; et ils font de cette façade une dentelle, une orfèvrerie, un reliquaire, où les médaillons imités de l'antique, les bas-



Tombeau de Jean-Galéas Visconti, par Christophe le Romain.

reliefs figurant les anecdotes contemporaines, les portraits de princes, les statues de saints, les symboles païens, sirènes ou amours, les écussons, les fruits, les fleurs, les visages en ronde-bosse et les visages en profil, les chapiteaux et les guirlandes, s'entassent, se lient, se rejoignent dans un ordre vraiment féerique.

Il faut le dire franchement : le curieux est ébloui devant une telle

opulence; l'artiste isole les détails; le barbare, qui a coutume d'admirer des œuvres plus simples, a d'abord un léger recul. Ici, comme à Brou, comme en d'autres reliquaires du gothique flamboyant ou de la Renaissance triomphante, on est plus surpris que charmé, et l'on n'est point du



Ornements du tombeau de Jean-Galéas Visconti, par Christophe le Romain.

tout ému. Cette façade pourrait être celle d'un théâtre ou d'un palais. Ce n'est point celle d'une église. Le Français pense à des Chartreuses perdues au fond de la montagne, et nues et froides, et sévères comme le roc du Dauphiné, le Toscan pense au Val d'Ema, qui n'a rien de si magnifique, rien, que les della Robbia, Donatello et quelques autres sur des pierres frustes et nues. Et il préfère une porte de sacristie,

un simple lavabo, joyau d'un art plus modéré, dans cette église même.

Mais il fallait ce vestibule à la plus riche église qui soit en ce pays fécond. Ce temple-ci n'a pas une porte qui ne soit fouillée à miracle, pas un autel qui ne repose sur des mosaïques sans prix, ses stalles de chœur



Statues de Ludovic Sforza et de Béatrice d'Este, par Christophe Solari.

sont incrustées, son maître-autel est un écrin ; mais il ne faut pas oublier qu'il a été fondé, embelli, enrichi par des princes au goût bizarre en même temps que somptueux : lorsque Ludovic le More allait à la Chartreuse, sa femme Béatrice d'Este, et la femme de Jean-Galéas Sforza venaient l'accueillir, habillées en turques, « duquel costume, écrit le Duc, l'inventeur fut ma susnommée femme, Béatrix. » Ici, comme en telles merveilles de l'art florentin, le goût turc, ou tout au moins le goût vénitien, voyant

et criard, est évident. Et ce n'est pas le moindre intérêt de la Lombardie, qu'elle réunisse en son art bien des éléments composites, en les ordonnant par la force de sa vie personnelle et par la riche audace de son génie.



Porte de l'ancienne sacristie.

Outre les œuvres du Bergognone, qui n'est nulle part plus fécond, l'église accumulait encore les tableaux, maintenant disparus, du Pérugin et de Lippi. Et, pour une cellule de moine où l'on voulait une Madone, c'était encore un Bergognone, ou c'était Bernardino Luini qui prenait les pinceaux.

Parmi cette fièvre d'artistes, les bons moines avaient un peu négligé

le tombeau de leur premier patron, Jean-Galéas Visconti. Ce n'est qu'en mars 1474 qu'on transporta les restes du prince à la Chartreuse. Encore furent-ils hissés derrière le maître-autel, où Comines les contempla, dix ans après ; « et me l'ont monstré les Chartreux, écrivait-il, au moins ses os,



Porte du Lavabo, par J.-A. Amadeo.

(et y monte l'on par une eschelle), lesquels sentoient comme nature l'ordonne. » Le tombeau magnifique, enfin sculpté par Jean Christophe le romain, fils du pisan Isaïe de'Ganti, par Benoît Briosco et Jacobin de Boni, finit par réunir les ossements, mieux clos, du Duc et ceux de sa première femme Isabelle de Valois. Et, l'église une fois consacrée en 1497, il prenait place, au commencement du XVIe siècle, dans un lieu plus digne de sa beauté.

Le même Briosco qui aidait à sculpter ce mausolée, et le signait au pied de la Vierge Marie, succédait à l'Amadeo pour achever la façade. D'autres artistes l'entouraient, toujours féconds. Mais un siècle plus chagrin commence alors à élever quelques critiques. Ce pédant d'Erasme écrivait



Détails de l'ornementation du petit Cloître, par J.-A. Amadeo.

avec son ironie à l'encre noire : « Pourquoi jeter tant de deniers pour édifier un temple, seulement fait aux psalmodies de quelques moines, lesquels troublez seront par le concours de ceux qui recherchent tant seulement le luxe des marbres ? »

Et la Chartreuse entrait dans la décadence artistique ; les moines, peu troublés quoi qu'en dise l'humaniste, se faisaient au contraire si riches,

qu'en 1514 ils agrandissaient, en l'abîmant, leur monastère. Un soir de février 1525, ils recevaient un hôte royal : c'était François Ier, captif après la journée de Pavie, le roi défait dans les prairies de Mirabello, dernier prince de la chevalerie tombé sous son cheval d'armes. Et ce soir-là,



Tabernacle du chœur.

comme les Chartreux au chœur entonnaient les versets du Psaume :

Mon cœur s'est gelé comme un lac
Et moi j'ai médité ta loi,

une voix royale, le voix du vaincu, s'unit à la leur pour chanter le verset suivant :

C'est pour mon bien que tu m'humilias,
Afin de me faire connaître les œuvres de ta justice.

Cinquante-six années plus tard, Michel de Montaigne, voyageur de vocation, passait à la Chartreuse, et lui, qui s'étonnait peu, se trouvait ébloui par « le nombre des serviteurs, des chevaux, des voitures, des manœuvres, des artistes. » Il emportait l'impression d'une cour opulente, et non d'un monastère.

Aussi, le monastère continuait à s'orner comme un palais ; il recevait



Détails de la frise en terre cuite, dans le petit Cloître.

quelques œuvres anciennes, d'un prix absolu, comme ces statues pour le monument funéraire de Ludovic le More et de Béatrice d'Este, que Christophe Solari avait sculptées en 1497, pour Sainte-Marie-des-Grâces. Il possédait l'immense retable en ivoire dont le rival est au Louvre, œuvre plus complexe que belle. Il voyait s'ajouter, aux peintures des vieux maîtres, les gentillesses et les trompe-l'œil de la nouvelle école. Le XVIe siècle lui avait donné un pompeux ostensoir, bien fait pour un autel trop beau ! Le XVIIe, avec cet autel inouï, laissait la grille magnifique et flamboyante où trois artistes, François Villa, Paul Ripa, Ambroise Scagno, mariaient le fer et le bronze, sans égaler ce fondeur du XVIe siècle finis-

sant, qui fut Annibal Fontana, superbe artisan des candélabres et des obélisques en bronze jetés avec l'art le plus fier et modelés comme cire.

Mais la grande flamme était morte. Que l'on fouille, un guide excel-



Les Visconti aux pieds de la sainte Vierge, par le Bergognone, fresque du chœur.

lent comme Beltrami dans les mains, cette caverne de chefs-d'œuvre, où le moindre détail, ainsi qu'il est d'usage en Italie, porte la marque d'un art scrupuleux ; que le réfectoire, les cloîtres, le dôme même et les pinacles montrent, après l'église, leurs trésors accumulés sans confusion, l'ordre dans l'opulence ; que, sortant de l'édifice et contemplant la retombée harmonieuse de ces toits latéraux qui s'appuient si légèrement sur ces colon-

nettes, on cherche à mettre une harmonie dans ces impressions excessives ; qu'on aille s'isoler dans les campagnes virgiliennes qui font à la Chartreuse un cadre si triste et si doux, et qu'on réfléchisse le long de ces oseraies et de ces treilles : on reviendra persuadé, par cette épreuve comme par toute autre, que le grand art italien meurt avec le XVIe siècle.



Le Château de Milan, vu du parc.

Il ne faudrait pourtant point croire que l'art de ces riches époques fût seulement dans des temples morts désormais. La vie civile, la vie de ces princes qui aidaient à édifier de pareils monastères, produisait aussi des monuments d'une beauté puissante. Mais les injures de la vie atteignaient plus cruellement ces œuvres-là.

C'est ainsi que le Castello di Porta Giovia, l'énorme citadelle fondée par les Visconti au XIVe siècle, relevé en 1451, par François Sforza, des ruines qu'avait justement amoncelées la République ambrosienne trop éphémère, ce château colossal où l'art militaire et civil de la Renaissance avait accumulé ses prodiges, on l'avait vu, de catastrophe en siège, et de

dégradations en fléaux, tomber jusqu'à l'ignominie de devenir une caserne. N'avait-on pas proposé même de le détruire? De sales écuries, peintes en gris administratif, la plus immonde des couleurs, au pavé disjoint, aux informes fenêtres, déshonoraient les grandes salles, au rez-de-chaussée, et par leurs infiltrations ébranlaient jusqu'aux fondations même; la chapelle des ducs, écurie! le bas de l'escalier : cuisine! Au premier étage,



Tour de François Sforza, au Château.

des dortoirs à soldats, bouchés par un rempart où la vue butait. L'escalier, la loggia de Galéas-Marie Sforza, déformés et méconnaissables. Les portiques à jour, abîmés par le pansage des chevaux ou bouchés pour les bas usages de la caserne. Les créneaux extérieurs démolis, les tours décapitées ou rasées. Voilà ce que trois siècles de brutale incurie avaient fait du château fameux, que les Sforza prétendaient mettre au-dessus des « rocche » les plus illustres de cette Italie où régnaient les Malatesta et les Gonzague.

Aujourd'hui, grâce au Viollet-le-Duc milanais, Luca Beltrami, grâce aux collaborations et aux offrandes artistiques dont l'Italie est si prodigue

lorsqu'il s'agit de l'honneur et de l'intérêt public, le château de Milan est devenu, à l'intérieur et à l'extérieur, un musée digne de la ville opulente



Cliché de l'Auteur.

Cour intérieure du Château.

et pleine d'histoire. La Tour de Bonne de Savoie domine l'enceinte, elle a retrouvé ses créneaux, ses mâchicoulis, et l'écusson ducal en marbre



Cliché de l'Auteur.

Cour du Musée archéologique.

blanc y réincruste sa guivre intacte; les deux grosses tours rondes de François Sforza, hérissées de blocs en granit, et qui semblent des masses d'armes enfoncées et dressées en terre pour menacer la cité sujette, sont

debout, et le peuple qui les avait abattues les a relevées pour en faire les immenses réservoirs d'eau nécessaires à une ville moderne. Les salles d'en



Cliché de l'Auteur.
Fenêtres et Cloître du Musée archéologique.

bas ont retrouvé leurs baies élégantes, aux encadrements de terre cuite, et sous le barbouillage des murailles les architectes ont pu reconnaître



Cliché de l'Auteur.
Fontaine de la Renaissance, Musée archéologique.

les traces, les fragments, parfois les parois entières d'anciennes peintures, assez riches pour que certaines redeviennent l'ornement, pour que d'autres soient le modèle de décorations dans les salles. Le mur d'enceinte est

démoli, la vue s'étend du premier étage, à travers la plaine lombarde, jusqu'aux Alpes étincelantes où le mont Rose élève sa face abrupte du versant italien. L'escalier débouche dans la charmante loggia rendue à sa forme première. Et Milan accumule dans ces énormes pièces si noblement restituées, deux et trois et quatre Musées.

Il faut se figurer, avant de voir le château moderne, ce qu'était l'ancien castel au temps où les premiers Sforza s'y renfermaient. Ce fut, d'abord, le vieux condottiere François, rude homme de camp qui vivait en capitaine sans façon, avec une simplicité patriarcale et soldatesque.



Cour Ducale.

Celui-là commençait à faire, le mieux qu'il pouvait, l'amateur d'art : sous les grands pilastres des portiques ogivaux, dans son ancien palais auprès du Dôme, il avait fait peindre les héros de jadis : Enée, Hector, Attila, Charlemagne, et Azzo Visconti; et Foppa fut parmi ses peintres.

Mais la génération suivante, un Galéas, formé par les séjours à Mantoue, à Ferrare, en France, était plus raffinée. En février 1469, le duc Galéas, qui rêvait aux Mantegna vus à Mantoue, faisait élever les échafaudages pour le peintre Vincent Foppa ; en même temps, il voulait recouvrir la voûte d'une salle en velours cramoisi. Partout, le mouchoir noué en deux, emblème des Sforza, devait orner les murs. Et « nous voulons, disait le duc, que soient peintes ces salles avant la fête de Noël, et il y faudra travailler de jour et de nuit ; l'accès en est permis aux peintres durant la nuit, moyennant qu'ils ne portent sur eux autres armes que les

instruments de leur travail. » Consigne bien faite pour un castel où l'on voyait grandir l'enfant qui devait être Catherine Sforza.

Ces salles d'une dimension fabuleuse, peintes, tendues à miracle, n'avaient ni clôtures, ni accès commodes, ni dégagements. Le jour était



Loggia de Galéas-Marie Storza.

ôté par le mur d'enceinte, les amples fenêtres à deux baies étaient closes par des toiles, hiver comme été, dans ce climat pluvieux et âpre. Aucune commodité dans les appartements, à peine une ombre de décence. Cette Cour magnifique, couverte d'or, qui éblouit en 1471 les Florentins même, empruntait des tapisseries pour les fêtes, et n'avait pour les cérémonies qu'un vieux baldaquin, un dais surmené qu'on n'osait mouvoir d'un palais à l'autre, « attendu qu'il iroit en pièces ».

Luxe et pénurie, désordre et prétention, et là-dessus cette bonhomie qui fait écrire au Duc, passionné de musique : « Envoyez-moi deux Allemands qui jouent du luth et de la viole, avec leur instrument ; et que pour demain ils ayent à ne s'enivrer point, car ensuite tout le reste de l'année nous leur donnons licence d'en faire à leur tête : mais que demain ils soyent sobres. »

Dans des salles pareilles, nues et immenses, on voyait sans surprise entrer, au lit de mort où agonisait en décembre 1494 le malheureux



Cour de la Rocchetta.

petit duc Jean-Galéas, les chevaux préférés que l'adolescent avait voulu tenir encore sous ses yeux avant de mourir. Et le castel méritait, au témoignage des chroniqueurs, le renom d'être, à la fin du XVe siècle, « le plus superbe et fort qui soit en terre plane, par tout l'univers. »

C'est là que l'on a transporté le Musée archéologique. Tout ce que l'on a retrouvé de vieilles pierres illustres, épitaphes de peintres ou d'écrivains, donnant leur vrai nom et leurs dates, ou bas-reliefs narrant l'histoire milanaise, y est assemblé. Les anciennes sculptures de la Porte Romaine y ont pris place : lourdes et naïves, pleines de gaucherie et puissamment intéressantes par les noms des maîtres, Anselme et Girard de Castegnianega, qu'elles conservent, et surtout parce qu'on y voit une

figure de Barberoussse, le destructeur de Milan. Ce n'est point le César des Burgraves

Masqué, mais couvert d'or du cimier aux talons,

c'est un bonhomme qui croise les jambes, attitude singulière et hardie



Fresque par Bramante, salle du Trésor.

pour le temps ; il est revêtu d'un surcot à plis, couvert d'un manteau long, sa main droite tient un sceptre cassé, l'autre main est posée sur la cuisse. La tête est nue, d'une énergie sauvage. Un monstre de blason, la gueule ouverte, avec les ailes d'une chauve-souris, est entre les jambes de l'homme. On a dit que c'était pour bafouer l'Empereur ennemi que cette chimère, ce coquecigrue avait été mis là. Et la saveur de ces vieilleries est dans de telles historiettes, à demi légendaires et biscornues, autant que dans leur forme même.

Les cours, égayées par les ravissantes fontaines, montrent un chef-d'œuvre florentin : le portail de Michelozzo pour la banque des Médicis. Car le maître a laissé, dans des maisons milanaises, comme celle des Vismara, des cours charmantes ou des ornements précieux ; et pour ses grands



Statue de Barnabé Visconti.

patrons de Florence, les Médicis, il avait dessiné cette porte où des guerriers soutiennent les statuettes de femme, où les devises et les médaillons des Sforza s'accumulent, triomphe exquis d'un art peut-être ornemental à l'excès, mais si libre, si naturel et d'un charme si délicat, que seul un pédant trouverait le courage de critiquer.

C'est sous le portique, entre les arceaux où l'air joue, que l'on avait

placé naguère la statue de Barnabé Visconti, jadis reléguée dans les caves à Brera. On l'a bien maladroitement remise à l'ombre d'une salle où le jour faux la coupe en deux.

C'est un maître de Campione, quelque Bonino, qui campait au



Porte des Médicis, par Michelozzo.

XIVe siècle ce formidable cavalier sur son tombeau. Le sarcophage même, sur ses colonnes, avec ses bas-reliefs déjà moins roides, et ses charmantes statuettes, annonce le printemps de la Renaissance. Mais le formidable seigneur, sur son lourd destrier, la main sur les larges rênes, et figé droit dans son armure, semblerait d'un art plus ancien et plus fort. Si la tombe ressemble aux autres sépulcres déjà vus à Saint-Eustorge, si elle se relie

à la tradition qui produisit l'autel de Carpiano, entre autres belles œuvres, s'il y a là du luxe, et des mièvreries, et des dorures, tout cela s'écrase sous le spectre blanc qui domine et paraît à peine être en marbre, tant il est fruste et archaïque. Ce portrait sauvage convient au sire que fut Barnabé : sa vertu principale était une passion désordonnée pour la chasse au sanglier. Après une peste et une famine qui avaient désolé la ville et l'État, et qui le laissaient, lui, fort insensible, « il se tourna, dit la chronique, contre ses malheureux sujets qui durant les quatre dernières années avaient pris des porcs sauvages et autres sauvagines, et faisait depuis à force d'entre eux arracher les yeux avec grandes tortures, puis les faisait pen-



Gaston de Foix, par le Bambaja.

dre par la gorge... Il tenait une meute de cinq mille chiens, et la majeure partie d'iceux confiait à la garde de citoyens et aussi aux paysans, lesquels n'avaient point le droit de nourrir aucun autre chien. Et ceux-ci, deux fois par mois, étaient tenus de présenter les chiens, et s'ils se trouvaient être maigres, on était condamné à une forte amende, et s'ils étaient gras, pour avoir péché par excès, on était puni de même, et si les chiens mouraient, on se voyait prendre tout son avoir. »

Regina della Scala, qui eut l'insigne honneur d'épouser ce prince pittoresque, a son tombeau non loin de lui, c'est une œuvre de même école, mais d'un accent et d'une signification, comme il convenait, beaucoup moindres.

Les intéressants bustes de l'école lombarde, les fresques de Foppa, la chaire de la Renaissance et même une fresque de Bramante (Mercure, Argus ?) ne parlent pas à l'artiste curieux de nouveau, et surtout avide d'art local, autant que les anciennes décorations des salles basses, dont cer-

taines sont attribuées au Vinci ou à son école, et d'autres à Beltrafio. Mais la merveille de ces salles, et qui semble faite pour un poème de Pétrarque ou pour un récit de Bandello, c'est la salle léonardesque appelée la salle delle Asse. J'ai pu voir renaître cette décoration extraordinaire. Elle est complète maintenant : c'est un bocage d'arbres verts, pareil à ces bois de légende qui accueillent la rêverie en Toscane, chez les moines fiesolans de Saint-François, ou dans les jardins florentins de Boboli, de la Petraïa, de Castello. Bois sacrés, « chers aux arts et aux Muses », et que peut animer à son gré le rêve d'un artiste. Le maître, — le Vinci, peut-être, — qui a dessiné ces feuillées, n'a pas manqué d'y enlacer les emblèmes et les devises. Et sur ces robustes ramures de lauriers et de chênes verts, la Renaissance a fait fleurir les écussons, les entrelacs, les mots d'amour et les mots de guerre. On voit le ciel entre les branches, et l'art nous donne ici l'un des plus beaux spectacles que puisse montrer la nature : des feuillages sur le ciel bleu.


Tombeau de Lancinus Curtius, par le Bambaja.

Il y a comme un sortilège en ce Castello ; les débris de beauté que l'art et la piété municipales y ont accumulés pénètrent plus profondément que dans un musée ordinaire. Voici le héros de Ravenne, Gaston de Foix, tué dans sa victoire, à vingt-trois ans ; heureuse image du triomphe et de la jeunesse, qui a sublimé jusqu'au génie le talent d'Augustin Busti Sera-

baglio, dit le Bambaja. Devant les fragments qui subsistent de ce monument commandé en 1515 par François Ier victorieux, le vers insigne du grand Gœthe revient aux lèvres :

Selig der den er im Siegesglanze findet!
Heureux celui que la Mort emporta
Dans la splendeur de la victoire !



Tête du Gaston de Foix.

Le héros des jeunes batailles et des puissantes espérances dort un sommeil si paisible et si radieux, la couronne de laurier semble si naturellement unie à ses cheveux d'adolescent, à sa figure presque vierge, sans ride et sans souillure, il est si noble, il est si calme, qu'on pourrait en faire l'image de la chevalerie défunte, de l'esprit gaulois sous sa forme la plus charmante et la plus pure. Le beau prince repose sur un coussin brodé, le col ceint du collier de Monseigneur Saint-Michel ; ses paupières douces semblent clore à peine ses yeux encore éblouis du triomphe, et la chair de son visage n'a point subi d'affront ; il dort, il a vu la victoire, il croit que les champs d'Italie seront généreux à nos armes. Heureux qui

tombe à vingt-trois ans, après avoir vaincu les troupes de Jules II et pris celui qui deviendra Léon X.

Le dessin qui donne l'idée complète du monument mutilé se trouve au South Kensington Museum ; la Bibliothèque Ambrosienne, la villa Busca, le Musée de Turin, conservent des fragments de ce tombeau qui appartenait à l'église Sainte-Marthe de Milan. Mais c'est le Musée du Castello qui le possède véritablement, puisqu'il contient cette statue plus belle en sa ruine que les élégantes inventions du même Bambaja, malgré leur élégance et leur finesse.

Il faut admirer, en effet, ce monument du littérateur Lancinus Curtius, vrai joyau d'un art jeune et souple. Mais rien n'annonce, en cette grâce ondoyante, la force contenue et le sentiment superbe qui sculptèrent Gaston de Foix.

Des sculptures lombardes et florentines, un *Auguste avec la Sibylle*, de Duccio, des Solari, une Madone authentique de ces merveilleux Rodari qui ont sculpté comme une châsse les églises de Côme et de Lugano, les restes partiels du monument Birague qui se retrouve encore par fragments à l'Isola Bella, chez les Borromées, mènent au Musée artistique, où la première salle, à l'étage supérieur, est maintenant décorée par les médaillons des Sforza, que peignit Bernardino Luini.

C'est une rareté dans l'œuvre de cet artiste que les portraits à fresque ; et ceux-ci, qui ornaient naguère la maison Della Tela, sont un véritable trésor. Il apparaît que Luini, plus soucieux du beau que du vrai, ne s'astreignit point à figurer très exactement les douze princes et princesses. Il interpréta, comme on dit ; et, puisque sa décoration est charmante, expressive, auguste, il eut raison ; que nous importe la ressemblance des Sforza ? Seul le dernier duc François dut être peint d'après nature.

Un objet de pure curiosité, c'est la prétendue statuette copiée sur celle qu'avait modelée Léonard pour le monument du maréchal Jacques Trivulce. Mais la beauté vient accueillir dans le Musée artistique, un peu mêlé, qui contient des Vénitiens comme Antonello de Messine, avec cette tête superbe ceinte de laurier, comme le Tintoret, avec ce portrait de vieil homme, affiné, creusé par la vie, qui est une page inouïe de vigueur et de subtilité, même dans l'œuvre d'un tel peintre.

Seulement, tout ceci, comme les collections de médailles, de porcelaines, c'est le Musée qu'on peut trouver ailleurs ; ainsi que cette autre réunion de documents curieux, qui se retrouverait à Bologne, et que l'on appelle le Musée du Risorgimento. Il n'appartient point à un

étranger, fût-il à demi du pays par ses études et par ses sympathies, de décrire cette dernière collection. Qu'on lui permette cependant, puisqu'il est Français, de dire aux Milanais qu'il manque un objet à ce musée-ci : et c'est la statue de Napoléon III entrant à Milan, qui moisit, via



Un poète, par Antonello de Messine.

Senato, dans la cour des Archives; Mentana fit exiler jadis celui qu'avait glorifié Solférino. Milan s'honorerait en le remettant à la place qu'il a méritée. Napoléon III est, pour nous, le souverain de la défaite; il doit rester, pour l'Italie, l'allié de la résurrection. Et son exil est bien injuste ici, — quoiqu'il nous soit indifférent.

CHAPITRE VI

La Bibliothèque Ambrosienne : Manuscrits. Galerie de tableaux et dessins. Bergognone, Vinci, Raphaël, Luini. — Le temple de Luini à Milan : Saint-Maurice, ou le Monastère Majeur. Luini en Lombardie et en Tessin.

Milan ne serait point le portail magnifique de l'Italie, si la gloire ne lui venait en grande partie de sa peinture. Et ce n'est pas un des moins frappants caractères de cette ville, que l'on doive chercher cette peinture, illustre entre toutes, à la fois dans une bibliothèque et dans un palais des Beaux-Arts.

Si l'influence rabougrissante et jésuitique de saint Charles Borromée abîma les arts et les réduisit au rôle de friperie et de quincaillerie dévote, le nom de Borromée fut mieux soutenu par ce cardinal Frédéric dont Manzoni fait, en ses *Fiancés*, un si beau portrait. Celui-là ne fut pas sans doute exempt du mauvais goût, qui était le goût de son temps ; mais s'il n'a point une statue de chaudronnerie qui abîme le rivage du Lac Majeur, ni un sépulcre en joaillerie que l'on visite pour cinq francs, avec un moinillon rapace, le brave cardinal Frédéric a laissé cette collection de livres, de manuscrits, de tableaux et de dessins qui est la bibliothèque ambrosienne. Et c'est une gloire pour lui, qui cataloguait, annotait, choisissait de sa main ces œuvres où son cœur libéral et son ardent esprit se retrouvent à tout jamais. Génie ingénieux et ferme, qui devançait son siècle, on lui doit une belle restauration de l'atrium, à Saint-Ambroise; on lui doit, surtout, ces collections insignes, et tout ce qu'il a pu faire avec des instruments mauvais et des architectes décadents, il l'a fait, et le mieux possible. Un Milanais devrait écrire l'histoire de ce personnage si digne, et trop peu connu. Le bon cardinal Frédéric est la gloire des Borromée.

Le plus vieux quartier de Milan contient cette bibliothèque, édifice assez médiocre, mais si précieux par ce qu'il renferme entre ses murailles moisies. Le brave cardinal Frédéric, qui aimait l'étude, le

désert, le silence, et qui vivait dans un ermitage de Camaldules, avait été fait prince de l'Eglise, de par son nom et son cousinage, et devenait contre son gré, à la fin du XVI[e] siècle, archevêque de Milan. Bibliophile, il avait réuni déjà les livres et les manuscrits durant son séjour à Rome.



Madone et Saints, par le Bergognone, Bibliothèque Ambrosienne.

Il se consola de la prélature en fondant cette bibliothèque à Milan. Fermée par la peste en 1630, elle se rouvrait pour devenir un musée en même temps qu'une collection de manuscrits et d'imprimés.

Elle possède, trésor unique, un de ces manuscrits où Léonard de Vinci déposait ses plans, ses idées, ses ébauches, à demi secrètes, plus attrayantes par ce mystère même. C'est le fameux *Codex Atlanticus*, source éternelle d'études et d'inspirations. Dix-sept cents feuillets où le grand magicien, qui creusait un canal pour la ville en même temps qu'il

donnait une touche de pinceau à la *Cène* de Sainte-Marie, ou modelait la statue équestre d'un Sforza, ou jouait de la lyre, a mis ses rêveries scientifiques, ce qui traversait sa cervelle en éclairs de génie, aussitôt suivis par d'autres, et d'autres encore. Il y a ici, entre maintes esquisses, les essais au crayon rouge pour cette statue équestre de François Sforza qui servit, dit-on, de cible aux rabelaisiens arquebusiers de Louis XII, et le dessin pour la bataille d'Anghiari, composée à Florence dans le concours avec Michel-Ange et qui fut dépecée. Les manuscrits même de Léonard, misérablement dépareillés et négligés, périrent à demi. La plupart de ses tableaux sont inachevés. Il ressemble à un être du monde primitif, à l'un de ces monstres qu'il aimait à figurer, on le devine autant qu'on le connaît : il n'en est que plus grand, ainsi.

Les collections de l'Ambrosienne contiennent un portrait justement célèbre, l'un des plus exquis parmi les rares portraits de ce maître raffiné (n° 152) ; c'est probablement « Madame Blanche-Marie », la nièce de Ludovic Sforza, mariée en 1493 à l'empereur Maximilien, ou c'est peut-être plutôt, dit un critique autorisé, Madame Béatrice d'Este. Rien ne surpasse la douceur spirituelle de ce profil, cette figure adolescente avec sa bouche offerte comme un fruit, ces traits irréguliers où rien ne rappelle les conventions ni l'école, et ce gracieux arrangement des perles et des ferrets sur la chevelure tombante et sur la jeune chair. Il est juste de dire qu'on attribue cette image à l'illustrissime Ambrogio Preda ou de Predis, à peine connu par deux portraits à Bergame et dans la collection Frizzoni. Jeux innocents, que cette ardeur à baptiser, et à débaptiser ; par contre, un Ambrogio de Predis trouvé dans un coin de banlieue sera baptisé : *Léonard*, et tout le monde est satisfait. Avouerai-je que ces plaisirs me laissent indifférent? Ah, ce portrait, là, tout auprès (n° 153), c'est Robert Sanseverino, et il est de « l'école de Léonard » ; mais pourquoi pas d'Ambrogio de Predis? Mon Dieu, ce sera comme vous voudrez : avez-vous une pièce d'archives pour l'un ou pour l'autre? Non. Est-il constant qu'il est entré, sous une rubrique authentique, dans une collection connue d'où il n'a plus bougé? Non, non. Alors, libre à vous de construire les hypothèses et de discuter sur la touche, le ton, le dessin, la manière, et d'appeler à la rescousse toutes les chimères bourdonnant dans le vide ; c'est un beau portrait, voilà tout.

Il faudrait discuter aussi l'attribution de l'esquisse pour la sainte Anne du Louvre, et si le dessin est de Léonard ou de Luini. Mais l'un et l'autre sont assez riches, et mieux vaut dire, ce qui est capital, que l'Ambrosienne est, avec et avant peut-être le Musée de Brera, le lieu où

l'on connaîtra le plus sûrement, comme peintre de chevalet, le maître souverain de l'art lombard au XVe siècle et au début du XVIe, Ambroise Fossano, surnommé le Bergognone. Dans le tableau qui représente la vierge Marie sur un trône, entourée de saintes et de saints, il a surpassé la richesse, la vigueur et le sentiment auguste qu'il semblait avoir cependant portés jusqu'à leur comble en figurant, à la Chartreuse de Pavie, saint Ambroise trônant entre saint Satire, sainte Marceline, saint Gervais et saint Protais. Si les figures individuelles n'ont rien ici qui égale les deux adolescents en pourpoint de l'autre tableau, du moins la fermeté des chairs, le rayonnement de l'ensemble, une espèce de majesté profonde et de haute allégresse, et la décoration d'un ordre aussi large et superbe qu'il est encore pur, le chatoîment des orfrois, des tabis, des dorures, les pourpres assourdies, les blancheurs d'ivoire, toutes les forces du coloris s'unissant avec un art aussi libre qu'audacieux, tout cela forme une œuvre qui peut compter comme la plus belle d'un maître inépuisable et sans défaillances.



Blanche-Marie Sforza (?) ou Béatrice d'Este (?)
Bibliothèque Ambrosienne.

Il y a aussi, dans l'Ambrosienne, des dessins curieux entre tous pour l'histoire, un Prosper Colonna, par exemple, et un marquis de Pescaire au crayon rouge, dessinés à la table d'un évêque-gouverneur et d'une belle dame. Mais surtout, il y a l'un des plus beaux dessins du monde : le carton de Raphaël pour l'école d'Athènes. Conservée à miracle, et d'une jeunesse, d'une force et d'une grâce presque divines, la composition suffirait à montrer jusqu'où le Sanzio pouvait s'élever. Je ne crois pas être suspect de fétichisme pour Raphaël. On s'apercevra, trop peut-être, que

le *Sposalizio* fameux de Brera n'a rien qui me touche. Mais quel artiste ne verrait en ceci l'un des grands trésors où l'esprit trouve presque entière la satisfaction qu'il cherche dans les arts plastiques, et sous sa forme la plus véritable? N'eût-il fait que cette esquisse et l'étude pour le Dante, qui est à Vienne, Raphaël n'eût point usurpé la renommée qui l'a comblé.



Robert Sanseverino (?). Bibliothèque Ambrosienne.

Il y a des Luini dans l'Ambrosienne, comme en bien des collections milanaises, comme au fond des églises, telles que saint Georges au Palais et Sainte-Marie-des-Grâces, où ils s'enfument lentement; et j'ai dit, ailleurs, un à un, les travaux de ce peintre qui grandira de jour en jour, à mesure qu'on prendra la peine de le mieux étudier. Mais pour connaître Luini d'un seul coup et dans son ensemble, il y a deux endroits sacrés à Milan : c'est le Monastère Majeur et c'est le Musée de Brera.

Dans une sale et triste rue, une église fermée, noircie, que garde un savetier voisin, qui sort de l'échoppe, et vous ouvre. Et là-dedans, en

cette salle bariolée d'autres ornements, des fresques, des fresques encore, les chefs-d'œuvre de Bernardino Luini. Non point, comme on l'a dit souvent, l'élève de Léonard, mais le Léonard, si l'on veut, de la Lombardie. Car c'est le type du pays, ce type impérieux et doux, fait de



Le Monastère Majeur, intérieur.

fièvre et de volupté, chevelure couleur de châtaigne mûrie sur les pentes de la Brianza, paupières alourdies par les nuits humides, et par les ardents crépuscules, lèvres pulpeuses et relevées comme par un sourire éternel d'ironie et de jouissance, ovale pur et mollement infléchi tout ensemble par des attaches insensibles et noyées d'ombre, c'est la beauté mystérieuse qui passe encore dans les rues ou sur les chemins de la

campagne, où Léonard renouvelait son génie en même temps que Luini puisait les éléments inépuisables de son œuvre.

Il est vrai que Bernardino Luini connut Léonard, comme il avait connu les maîtres lombards avant lui. Mais quel disciple, ce créateur infatigable



Le Monastère Majeur, détail de fresques par Luini.

et sans relâche varié de fresques nouvelles, ce caractère de vrai peintre, qui couvrirait les murailles d'une ville, pendant le temps que Léonard, volontairement rare et stérile, réfléchit, griffonne, combine, étudie une coupole pour le Dôme, une attitude pour une statue, une touche pour une fresque, une écluse pour un canal, un môle pour un port de guerre !

Voyez-les tous deux, le Toscan subtil et le Lombard fécond : l'un,

favori des princes, médite et jouit longuement de son idée ; l'autre, bohémien de l'art, peint toujours et partout. Un cloître ou une église de village, un arc de porte dans un coin, la salle basse d'un palais ou le fond d'une chapelle au bord d'un lac montagnard, tout lui est bon. Il n'a point de cahiers où noter ses plans irréalisables : tout au plus un carton avec des dessins, pour donner les indications à ses manœuvres, fils, cousins ou élèves, et l'attirail de la fresque, pots d'enduit et pots de couleur.

Ici, dans l'église de Saint-Maurice, nommée le Monastère Majeur, il a



Château de Milan. Fragment de fresque, salle noire.

reçu la commande donnée par des princes proscrits, les Bentivoglio de Bologne, hôtes et parents des Sforza. L'église est neuve, Dolcebuono vient de la construire.

Il y a, derrière l'autel, une vaste muraille, et à droite, à gauche, des chapelles et des chapelles. Luini s'empare de la place : au beau jour, dans le fond, il peint, tout en haut, de saintes histoires, et le martyre de saint Maurice ; au milieu, il se charge seul de la plus importante partie ; il représente Alexandre Bentivoglio, le donateur, image triste d'un prince las, encore pâlie par son collet d'hermine, entre les saints qui le protègent ; et, face à face, séparée seulement par le tableau d'autel, la femme

du proscrit, Hippolyte Sforza, si triste et si douce, amaigrie et digne, dans sa robe à mille aiguillettes, d'un satin livide, à genoux entre les bonnes saintes qui la présentent au Seigneur comme une convalescente. Autour de ces tableaux, les figures d'autres saintes aussi belles dans leurs draperies, des enfants qui ne sont ni des larves ni des mannequins, ainsi qu'il arrive d'ordinaire dans la peinture italienne, mais de petits corps potelés, agiles et joyeux.

Ce n'est point assez. Le martyre de sainte Catherine, autre commande, doit remplir une chapelle latérale. Il faut, d'abord, faire un portrait du nouveau donateur, celui de Besozzi, fin et serré comme un Holbein. Mais surtout, Luini sait prendre dans la vie réelle ce qui peut animer les fictions ; cette sainte Catherine qui tend son beau col au bourreau, cette femme blonde à la chair dorée, aux fortes mains, créature de joie et de passion, qui va mourir, Luini l'a vue mourir en effet, il n'y a pas longtemps, sur la place du Castello; et ce même prieur des dominicains, Bandello, qui dédiait une nouvelle à Mme Hippolyte Sforza, nous raconte aussi le trépas de cette victime. C'est la comtesse de Challant, son château, peint de vieilles fresques, se retrouve encore entre Ivrée et Aoste, dans la vallée de la Doire. Elle était fille d'un usurier lombard et d'une Levantine; le sang grec et l'or des écus paternels lui pétrit cette chair attrayante et fauve. On l'épousa par amour, on se désespéra pour elle, on s'entre-tua, si bien qu'il lui fallut un jour se souvenir des lois humaines, faites même pour les déesses, et payer son compte. Luini l'a rendue immortelle, et ce coin de mur-là conserve une des images divines qu'il y ait au monde.

On voit bien comment procède un tel artiste. Sans cesse au travail, il n'épuise jamais sa force, parce qu'il reçoit sans trève les impressions de la vie. On a prétendu qu'il peignait, dans la plupart de ses madones, le traits d'une fille qu'il aimait, et que le couvent avait prise. Légende, mais subtile et vraie, en son essence : oui, ce peintre a toujours trouvé comme guides la passion, l'impression vive et l'amour. Et voilà pourquoi, parmi tant de fresques, jamais il ne s'est répété, jamais il ne fut monotone.



Cour du Musée de Brera.

CHAPITRE VII

Le Musée de Brera. — Les églises baroques et la décadence italienne. — Le Musée Poldi-Pezzoli. — Le Milan moderne. Son charme. Ce qui demeure du Milan aimé par Stendhal.

Pour voir une église pareille, il faut aller à Lugano, qui contient la fresque la plus magnifique de Luini, dans Sainte-Marie-des-Anges. Il faut aller à Saronno, sanctuaire plus voisin encore de Milan, où Luini partage avec le plus charmant ouvrage de Gaudenzio Ferrari la décoration de l'église.

Que n'avait-il pas décoré, dans ce pays? Le musée de Brera, qui nous attire maintenant, est plein de fresques arrachées, Dieu sait pourquoi, un peu partout. Et je ne puis me souvenir sans délices de l'impression que j'éprouvai, lorsque venant, — hélas, qu'il y a longues années! — pour la première fois de France afin d'étudier Luini, je trouvai cette

foule de figures délicieuses, d'un coloris clair et fleuri, qui reposait de la



Fragment d'un tableau, par C. Crivelli, n° 201 à Brera.

couleur uniformément jaune et noire dont les tableaux à l'huile se recouvrent dans les musées. La figure de la Vierge Marie suivant l'époux à

travers les campagnes, ces tableaux peints en rose, en gris, en bleu doux, en couleur de paille, avec les marques délicates de la retouche à sec, ces fonds où je reconnaissais les paysages traversés dans les courses d'automne, parlaient un langage nouveau, comme ce pays même qui les avait inspirés, et ne changeait point. Devant la sainte Catherine soutenue



Tête du Christ, attribué à Léonard de Vinci (?)

au ciel par les anges, il fallait admirer une chasteté d'impression vraiment sacrée, une puissance d'art qui faisait voler les figures avec un naturel si parfait que le miracle semblait se faire sans effort ; et pensez que même notre Puvis de Chavannes échoua, le divin Puvis, dans les figures enlevées à travers l'espace ; sous la jeune sainte, et prêt à recevoir son corps léger, on voyait un sarcophage antique. Toute la Renaissance dans sa première forme et son meilleur élan n'était-elle pas là ? Une vierge

chrétienne doucement portée par les Anges, et que va recevoir, à jamais, un sépulcre antique !

D'autres fresques ont augmenté ce trésor. Et ce beau musée de Brera, logé dans un palais d'un art suranné, mais respectable et digne, a vu



Le Mariage de la Vierge, par Raphaël.

passer, pour son honneur, M. Corrado Ricci, qui lui a donné les soins dont profitent présentement les Musées florentins. Mieux ordonné maintenant, il contient, au milieu d'excellents tableaux qui trouveraient leurs pairs dans d'autres galeries, quelques trésors exceptionnels quant à la renommée ou quant à la valeur.

Ceux qui sont célèbres, avant tout, c'est le dessin pour la tête du

Christ, attribué presque toujours à Léonard, et c'est le mariage de la



Le Mariage de la Vierge. Tête de la Vierge.

Vierge, par Raphaël. Je ne sais point si le dessin ruiné, piqué, qui montre un Christ dolent et mièvre, est du Vinci ; faut-il le dire ? je ne le crois point. « Douteux », disent les Allemands. Et je répéterai : douteux. Au

reste, on peut sans sacrilège enlever ceci de l'œuvre vincienne. S'il fallait peindre le Dieu sous sa figure hébraïque, figurer le prophète juif, le type manque de tout accent ; s'il fallait dessiner le Christ des vrais chrétiens, c'est pire encore, et par bonheur Rembrandt viendra, qui, dans les *Pèlerins d'Emmaüs*, peindra vraiment Notre Seigneur. O Christ des errants et des pauvres, le seul que nous reconnaissions, Christ d'anarchie et de pitié, Christ ennemi des papes, des rois et des princes, si le voluptueux Toscan prétendit jamais accomplir ton image, et s'il est vrai que ce dessin soit de sa main, tu t'es montré réfractaire une fois de plus à ceux qui voulaient t'approcher avec l'âme pharisaïque. Ridicule sous les espèces de l'enfant que les peintres de cette époque veulent mettre sur les genoux de leurs éternelles Madones, tu n'as pas voulu, Christ qui prêchas sur la montagne et qui vivais avec les filles et les chemineaux, te laisser prendre aux crayons amollis d'un peintre employé par les ducs et payé par les Rois de France. Une fois ou deux, dans l'histoire de l'art, ton image a passé presque vraie, sous la main d'un maître ; mais c'était pour des peintres tristes, d'un pays fervent et lugubre, où l'on peinait, où l'on aimait, où l'on savait souffrir, que ton image s'est révélée.

Quant à ce *Sposalizio de Raphaël*, qui fait extasier les visiteurs, combien la chromolithographie le reproduit avec perfection ! Et combien c'est justice ! Les détails sont charmants, sans doute, et les têtes des femmes qui accompagnent la Sainte Vierge sont d'une adorable mollesse. Mais quelle froideur concertée ; et que tout cela sent l'école, et l'école d'un Pérugin, froid entre les plus froids lorsqu'il abandonne la vie réelle et le portrait, où il excelle, pour ces tableaux de sainteté, sceptiques et de pur métier, avec leurs femmes sans cheveux, sans regard, et leur ordonnance d'atelier que dissimule à peine une technique éblouissante.

Et le sentiment qui éloigne d'un pareil tableau, ce n'est point l'ennui de revoir sans trêve ces mêmes personnages saints, ces mêmes histoires sacrées ; il n'y a point là ce qu'un voyageur acrimonieux appelait : « l'indigestion de Madones ». Des Madones ou des scènes évangéliques, Luini nous les a prodiguées sans relâche, comme Botticelli, ou l'Angelico, ou les Primitifs ; et l'on ne s'en trouve jamais lassé, tant que le charme de la forme ou l'intensité de la foi rend vivant ce que l'on contemple. Mais l'art religieux tombé dans la convention est bien, malgré la perfection des accessoires, la plus triste des parodies. Il semble que si Léon X, ou quelque autre pape fastueux, avait un oratoire pour la parade et pour la frime, ces tableaux-là devaient le décorer.

Il faut prendre ingénûment la voie que tracent les arrangeurs nou-



veaux de ce musée. A l'entrée, on vénère dans la série des fresques lombardes celle où Simon de Corbetta (salle II, 1.) montre avec la peinture française du même temps une analogie si complète dans les silhouettes et la manière. Auprès d'un Bramantino (II, 17.) maniéré, ligneux, on



Le Mariage de la Vierge. Détail et figures.

reconnaît combien les artistes contemporains de Luini (II, 18.) avaient sa touche et ses fonds. Et c'est ici qu'éclate, en deux fresques, la pleine gloire de Vincent Foppa, et celle d'Ambroise Fossano, le Bergognone; tandis que Foppa, dans le *Martyre de saint Sébastien* (II, 20.) exagère encore le relief des têtes, il a su modérer dans sa *Vierge avec l'Enfant, entre. Saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Evangéliste* (II, 19.) la

rudesse de sa méthode, et l'on ne sait, dans cette image simple et belle, si c'est la tête adolescente du saint Jean, ou les tons somptueux et sourds du tapis oriental jeté comme un devant d'autel, qui enchantent mieux les



Fragment de la Prédication de saint Marc, par Gentil Bellin, n° 164.

regards. Les *saintes Marthe, Catherine et Marie-Madeleine* du Bergognone (II, 22.) à demi effacées par le temps, ne sont que plus poignantes, avec leurs yeux obliques, et cette tristesse des beaux visages féminins, suprême et pénétrante. La *sainte Barbe, saint Roch et sainte Claire* (II, 23.) du même maître, et son autre groupe de *sainte*

Martine, sainte Apollonie et sainte Agnès (II, 24.), d'une couleur plus suave encore que celle de Luini, proviennent, ainsi que la précédente fresque, de l'église San Satiro. Hélas ! quelle manie barbare a fait arracher ces merveilles aux parois où elles furent incrustées par la main du peintre, à la place qui leur ménageait la lumière et les ombres suivant la volonté du créateur lui-même? Demi mortes dans un musée, replacez-les par la pensée dans cette église qu'elles animaient; auprès des sculptures



Présentation de Marie au Temple, par Carpaccio, n° 171.

fameuses qui sont restées, rétablissez les images que l'on dévasta ; et dites si leurs débris splendides, entassés sur les murailles officielles, avec des étiquettes, entre d'autres œuvres disparates, consolent de ne plus les voir au lieu même où elles avaient surgi.

Du moins, la *Madone entre les anges, couronnée par deux angelots* (II, 25.) peinte par le Bergognone pour l'église Sainte-Marie-des-Servites, n'a point souffert. D'un parti pris superbe, et original entre tous, cet ouvrage montre un fond d'étoffe or et noir, un de ces fonds riches et sombres où se complait ce maître. Auprès de peintures d'un style aussi ferme, que pèsent les magots (II, 26.), que valent les couleurs de

vitrier (II. 33.) d'un Gaudenzio Ferrari, le décorateur de Varallo? et cependant, le génie soufflait un jour sur cette pauvre tête encombrée par les formes incohérentes ; puisqu'on lui doit, à Saronno, le plafond d'anges qui fourmillent en gracieuses théories, armé chacun d'un instrument divers ; image sans rivale, pour l'histoire de la musique ancienne, l'immense peinture devait être illustrée et publiée par M. Luca Beltrami. Ne verrons-nous point achever cette œuvre d'érudition et d'art?

Il ne sied point de revenir encore sur Bernardino Luini ; j'ai dit, ici et ailleurs[1] quel maître unique fut celui-ci, dans l'art des fresques, et



Sainte Catherine mise au tombeau, par Luini, n° 288.

quel trésor de lumière et de poésie fut créé par ses œuvres dans les églises milanaises ou lombardes. En ce musée, les fragments de ses travaux, reliques insignes, sont extrêmement nombreux ; à passer entre ces figures, parfois lézardées, fendillées, qui portent la trace cruelle des injures faites par les démolisseurs de temples, on se croit dans un paradis très doux, un éden un peu campagnard, imaginé par un songeur du vieux temps, qui se réjouit aux belles filles, aux heureux adolescents, aux paysages bocagers, aux herbages et aux rivières. Et, dans cet art italien souvent pompeux, presque toujours aride, cela charme, comme

1. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1900-1904. Ces articles, remaniés et complétés, formeront en 1906 un volume, *Bernardino Luini*, dans la collection *Les Grands Artistes*. H. Laurens, éditeur.

une branche d'aubépine dans un palais, comme un ruisseau parmi des jardins solennels. Mais, pour connaître Luini tout entier, c'est, je le répète, dans les églises de Milan, et dans les bourgades lombardes ou tessinoises, Lugano, Côme, Saronno, Legnano, qu'il faut chercher.



La Vierge, saint Antoine et sainte Barbe, par Luini, n° 66.

La III[e] salle du musée contient un portrait (n° 90) attribué au More de Vérone, qui est superbe, et si moderne ! D'ordinaire, les œuvres « attribuées » sont médiocres ; celle-ci fait mentir l'usage. Il y a, d'ailleurs, beaucoup de mauvaise peinture, et aussi dans la salle IV, pleine d'œuvres ronflantes, creuses et d'une couleur sale. Et la mauvaise peinture italienne est entre les pires. Le Tintoret lui-même (142-143), qui triom-

phait au Castello par cet admirable portrait, s'exhibe en deux lourdes machines, bouffies d'emphase, noires, âpres. Et puis, il y a les disciples ! un Mansueti (salle V, 153) qui parodie Carpaccio, comme les Cesare da Sesto et les Marco d'Oggiono affadiront Léonard. Du moins, en quelques tableaux, comme le ligneux Michel de Vérone (ibid. 160) on peut glaner des renseignements historiques. Mais que ces rhéteurs vénitiens sont plats et secs ! Combien Gentil Bellin lui-même dépite, avec ses anecdotes peinturlurées ! Même cet opulent Carpaccio, qui ravit à Venise, et à Florence, est rigide et pesant ici. Certes, les trésors de Brera ne sont point ses Vénitiens.

Hormis deux maîtres, cependant, qui s'affirment ici par des miracles. C'est (salle VII, 183) Lorenzo Lotto, et c'est (salle IX, 201, 202, 203, 204), Carlo Crivelli. Le premier, peintre de la forte et féconde époque, homme du XVI[e] siècle, a peint un « vieux gentilhomme » ; un vêtement noir, une tête usée à barbe roussâtre, des yeux aigus, sans cils, des mains exsangues, et flétries, où la carnation spéciale de l'homme roux transparaît encore sous la peau fine soulevée par les veines bleuâtres ; une peinture qui procède par touches franches, dans le sens de la lumière et qui se joue largement, avec une espèce de force joyeuse : et cela, je vous le dis, vaut Velasquez !

L'autre peintre est un primitif, si l'on aime ce mot, qui n'a pas grand sens. C'est un artiste du XV[e] siècle, ce Carlo Crivelli, et il signe un de ses tableaux, le plus beau, « *Carolus Crivellus*, Vénitien, et soldat ! » Le premier de ses ouvrages, daté 1482, est encore un peu farouche ; celui qu'il signe en 1493 le montre digne d'avoir précédé le Bergognone ; parmi ces dorures, ces fleurs et ces fruits, les figures sveltes, le mince page qui posa des perles en ses cheveux blonds, la sainte aux traits émaciés, le groupe chatoyant d'orfrois et de brocarts, revêtu de pourpre et d'azur, forment une vision étrange, un de ces rêves surhumains que nous cherchons dans la peinture. Et ce peintre opulent sait peindre aussi les ascètes et les mystiques, il figure (204) un saint Bernardin qui tient son fameux monogramme de Jésus-Christ ! mais le chiffre saint est ici rouge et bleu, et de forme ronde ; au lieu que dans le monastère où vécut l'apôtre de Sienne, à saint François de Fiesole, on garde la sainte relique, portée par Bernardin, l'emblème noir et or, de forme carrée, avec les lettres du Seigneur et l'inscription circulaire.

Et là-bas, tout à la fin des Vénitiens (salle XI, 242) il y a ce *Grand Canal*, de François Guardi, merveille d'esprit, d'une touche perlée, fluide, qui atteste comment Venise souriait avant de mourir.

Le fameux dessin, prétendu de Léonard, ce « Rédempteur » rose et bénin, est dans la salle XV (280). Passons. Il y a là, aussi, un lourd tableau (281) de Beltrafio, noir, en ruines ; non, ce n'est point la même main qui peignit le petit tableau des Offices, l'adolescent dont on peut faire un génie de la Renaissance, ce n'est point le même peintre qui créa ces « deux dévôts », débris de la collection Édouard André, si bizarrement panachée. Un Solario (285) voisin n'est qu'un mauvais modèle de collège ; et qui donc oserait, ayant vu les Sodoma de Sienne et du Monte-Oliveto Maggiore, considérer cette Madone (286) attribuée au Sodoma, fausse, affreuse sous des repeints ?



Un Guerrier, par Bramante, n° 491.

Au reste, dans ce musée-ci, où les fresques triomphent, il faut que la peinture à l'huile soit bien belle, pour résister à ce voisinage écrasant. Et certes, dans la salle XVI, la *Madone du Rosier* (289), peinte par Luini, exhibe tristement, malgré l'ineffable douceur du type coutumier, son tapage de verts, de rouges, de bleus, de jaunes, et son treillage qui revient sur la Madone, et son infâme Enfant-Jésus, et ce vase de plâtre; on pourrait penser qu'un hasard malicieux l'a mise auprès de la *sainte Catherine déposée au tombeau par les Anges ;* image de rêve et d'extase, où se marque pourtant la vérité la plus sincère, puisque, dans ce petit cadavre, dans la dépouille délicate que soutiennent les mains des anges, on sent déjà la roideur froide et comme le poids de la mort. Et cette vision de la jeune sainte au moment d'entrer dans son sépulcre antique, achemine doucement à la série délicieuse de saint Joseph et de la Vierge, peinte à fresque dans la chapelle Saint-Joseph à Sainte-Marie-de-la-Paix, et si heureusement reconstituée ici, dans la forme primitive, avec les écoin-

çons de voûte, les lunettes, les bas côtés, les arcs-boutants et les corniches où les anges et les archanges sonnent des instruments, où les Evangélistes et les Prophètes sont réunis pour former une garde d'honneur au couple divin.



Vierge, Anges, Saints et Frédéric d'Urbin, par P. della Francesca, n° 510.

Et, quand apparaissent encore (salle XVII, 307, 308) les œuvres peintes autrement qu'à la fresque par ces maîtres qui sont *frescanti* avant tout, on trouvera bien, si c'est le Bergognone qui tient le pinceau, cette tête de Vierge, dans une *Annonciation*, si parfaite, d'une pureté si sublime, d'un caractère tellement idéal, que rien ne saurait la surpasser dans la peinture chrétienne ; mais combien de fois, même auprès des

maîtres, renaîtra le regret de les voir infidèles à la fresque proprement dite!

Puis viendront les écoles de transition (310 et suivants). Et ce sera la peinture foraine, une atroce débauche de tons criards, dans les vêtements, la noirceur de chairs molles attristant la pompe inutile de symboles



Deux Dévôts, par J.-A. Beltrafio (?), nº 281.

désormais morts et tombés dans le procédé. Les personnages historiques eux-mêmes paraissent faits de fantaisie; et, s'ils sont vrais, en dehors d'eux il n'y a rien là qui survive.

Mais un jour, un contemporain, célébrité d'une heure, un « poète » comme Jérôme Casio, pose devant l'un de ces peintres (XVII, 319). Et la nature vraie lui parle, Beltrafio se ressaisit, il crée un portrait qui dut être magnifique : sur l'opulente draperie de pourpre, la tête s'enlève,

intense et douce ; mais le temps a ruiné les chairs, les craquelures sont venues, l'œuvre se boursoufle et périt ; belle encore dans sa détresse, et témoignage d'un talent qui sut, en deux ou trois ouvrages, confiner au génie.

Un heureux et curieux dessein fut de grouper, autour des grandes écoles lombarde et vénitienne, ces peintres de l'Emilie, de Bologne, de Ferrare, de la Romagne, dont les œuvres primitives sont des moins connues. Dans ces bourgades, comme Reggio d'Emilie, des Maineri conservaient à la fin du XV[e] siècle, les procédés les plus antiques (XIX, 416). Le Parmesan Philippe Mazzola donnait, à l'aube du XVI[e] siècle (417) un portrait d'une sécheresse expressive, qui semblerait, dans un autre pays, devoir être reculé de cent années. Un Hercule de Roberti (XX, 428) annonce le Bergognone, rappelle Mantegna. Et ces anonymes du XV[e] siècle, ferrarais ou bolonais (445-446), semblent, en leur roideur gracile, s'approcher de notre Clouët.



Un vieux gentilhomme, par Lorenzo Lotto, nº 183.

Les Romagnols du XV[e] siècle, d'un profond accent, montrent leurs types toujours un peu hagards ; il semble que l'école milanaise ait absorbé, groupé, fondu toutes ces promesses éparses, tous ces essais dispersés dans les pays voisins ; et qui voudrait en faire l'histoire, devrait rechercher, au travers de ces contrées moins illustres, rudes et frustes, les racines de l'art milanais.

Or, voici (salle XXII, 472) que des chaises en cercle et des tentures de velours, annoncent un chef-d'œuvre cher aux « professeurs ». C'est le *Sposalizio* de Raphaël : comme ces gens posent ! combien l'habit du grand prêtre est horrible ! et l'affreux ton du pavé, du temple, ces jaunes

rêches, ces ocres fades, et la mièvrerie des bouches, et les pieds nus de saint Joseph!

J'ai dit tout ce qu'on pouvait aimer en ce tableau. Je craindrais, en me rasseyant sur les sièges disposés pour le contempler, de perdre même la



Le style baroque. Façade à Sainte-Marie près Saint-Celse, par Galéas Alessi.

faculté d'y aimer quelque chose. Il est vrai que cela est daté, sur le temple du fond!

On peut, heureusement, finir sur de vrais chefs-d'œuvre. L'École siennoise et l'École florentine sont pauvres. Mais dans la salle où sont les peintres des Marches Ombriennes, voici des trésors, les huit fresques de ce Bramante qui ne mérita jamais mieux son nom primitif : *Donato d'Angelo*.

Ces fresques décoraient, jusqu'en 1901, la salle dite des Barons, dans une maison particulière où elles étaient invisibles au public ; un heureux achat les a données à la collection de Brera. La première, j'en ai parlé, c'est Héraclite et Démocrite, peints en un jour de fantaisie, par ce bohême débraillé que fut le divin Bramante. Les autres, sauf une, représentent des hommes d'armes : jouvenceaux robustes, campés de face ou de trois quarts, étalant leurs muscles massifs, leurs yeux divergents quelquefois (492), leur bouche brutale et superbe. Mais la brosse du peintre s'est complue surtout au dernier personnage (496). C'est un *chanteur;* il l'a peut-être rencontré dans les assemblées resplendissantes de la cour ducale, il a peut-être bien aussi fait chemin à côté de lui sur les routes de Lombardie, entre les mûriers et les prairies. C'est un adolescent gros et robuste, à la gorge étalée et forte, comme il sied à un chanteur. Un pourpoint blanc et pourpre, à revers jaune et vert d'eau très doux, se lace sur la chemisette plissée, que découvre un ample manteau. Le fond est une colonnade antique, la même qui se répète dans les autres fresques de la série. La bouche voluptueuse, les yeux jeunes, déjà cernés, disent l'art et évoquent l'amour. Et cette fresque est pastellée, si je puis dire, on ne verra plus ces couleurs-là, pour les chairs, que dans les pastels de Quentin de la Tour; il faudra deux siècles pour qu'on retrouve, aux chairs de femme, ce même sortilège que Bramante découvrait pour épanouir un simple adolescent lombard, qui avait passé devant lui.

Enfin, — car il faut bien sortir d'un musée, — dans la salle où sont les écoles anciennes de l'Ombrie (XXV, 210) il faut s'arrêter devant le Piero della Francesca. C'est une madone, des anges et des saints, avec ce même Frédéric de Montefeltro duc d'Urbin, qui figure aux Offices dans un portrait miraculeux du même maître. Ici, les chairs ont bien jauni, mais l'œuvre demeure attachante par le mystère de ces yeux aigus, voluptueux, étranges, des saints et des anges groupés autour de Marie.

Il faudrait maintenant, si ceci voulait être fait suivant les rites, *consacrer*, comme on dit, mainte page aux églises du XVIIe et du XVIIIe siècles, et parler du genre baroque. Je ne puis, ni ne veux le faire dans un livre qui traite d'art. Aille voir, revoir qui voudra ces temples du Borroméisme. Pour moi, je ne saurais toucher à ces infamies architecturales, admirées par les Allemands de Krähwinkel, qui les envient à l'Italie. Carcasses de feu d'artifice, thèmes rabâchés d'écoles en décrépitude, buffets macabres, et qui seraient les pires de toutes, si telle église

verte et blanche, à Venise, n'existait point, ou tels sanctuaires de Rome.

O temples du pharisaïsme et du paillon, lieux de brocante et de parade, asile de ceux que Jésus chassait à coups d'étrivières, nous nous souvenons, par bonheur, que nous entrons dans le pays de saint François



Une inconnue, par un inconnu, Musée Poldi-Pezzoli, n° 157.

d'Assise, de sainte Catherine de Sienne, de saint Bernardin, de Jérôme Savonarole. Nous savons que l'Italie s'est couronnée, jadis, de mysticisme, que la religion véritable a refleuri dans ses provinces, avant le temps des Borromées, avant cet art jésuitique : et, nous ne blasphémerons point, — mais nous détournerons les yeux !

Ces machines, ces décors, ces fabriques, peuvent cependant conserver une utilité véritable. Nos puissances officielles devraient créer, tout

près de ces chefs-d'œuvre, une école annexe d'architectes : ils apprendraient ainsi, les maîtres patentés de demain, qu'il est possible de descendre encore au-dessous de leur art et de leur manière propre.

Les mêmes architectes étaient plus heureux dans les édifices civils : tels, comme le palais Marini et le palais des Archevêques, sont d'esti-



Le mariage de sainte Catherine, par Luini, Musée Poldi-Pezzoli, n° 663.

mables bâtisses. Mais ceci, comme les modernes Arènes ou l'Arc de la Paix, c'est ce qu'on peut trouver ailleurs, sinon partout.

Je ne songerai pas non plus à faire tourner le passant par cette rue où la verve brutale d'un Leone Leoni plaqua sur une façade ces *Omenoni*, ces géants barbus, et burlesques pour des yeux affinés. Si l'on prend les petites rues, à Milan, c'est pour chercher d'autres trésors ; comme en cette rue Morone, où se dissimule le plus charmant asile d'art, le musée Poldi-Pezzoli.

Cette collection, avec l'hôtel qui la contient et le jardin qui l'éclaire, fut léguée à la ville par un gentilhomme milanais. Je ne rééditerai point

ici les considérations qu'inspira cette munificence à un romancier nomade; je ne sache pas, en effet, que pareil don prouve rien de spécial aux mœurs italiennes ; notre Sauvageot, notre La Caze, n'étaient point, je crois, gentilshommes, et ils ont, sans doute, égalé tous les donateurs de l'univers.



Madone, par Botticelli, Musée Poldi-Pezzoli. n° 156.

Mais certaines phrases font bien, parce que nul n'y réfléchit pour approuver ou contredire.

Le « palais » Poldi-Pezzoli, d'un style qui évoque les plus fâcheux souvenirs du siècle passé, se meuble, au moins pour ce qui est moderne, avec un mauvais goût tudesque ; les ornements de noyer sculpté qui surchargent certaines salles et beaucoup de pièces dans le mobilier, rappel-

lent ces chefs-d'œuvre en bouchon sculpté qui faisaient la fortune des étalages faubouriens, au temps jadis. Et pourtant, un ami vrai de cette ville ne saurait point quitter Milan, s'il n'a revu cette maison-ci.

C'est que ces salles où les palmes des cèdres et les candélabres des magnolias magnifiques tamisent le jour, contiennent des tableaux précieux entre tous au souvenir. L'homme qui vivait au milieu d'objets modernes si bizarres et dans un luxe si cruel, avait, pour choisir l'art ancien, le plus grand goût. Sa collection, c'est le Chantilly milanais pour la valeur et pour le choix.



François Brivio, attribué à Amb. de Predis, ou à Vincent Foppa; auteur inconnu, n° 641.

La merveille, c'est un portrait de jeune fille (n° 157) : qu'il soit de Pollajolo, qu'il appartienne plutôt à Piero della Francesca, discutez-le si vous voulez, et prouvez-le si vous pouvez, qu'importe? Et ferons-nous aussi, à propos de ce doux visage, aux lignes fermes et candides, à l'œil sombre et large, si tristement ouvert sur la vie, une page de déraison romanesque? Il semble que les variations esthétiques d'après les chefs-d'œuvre soient enfin démodées. Et c'est le propre d'un contemplateur peu sincère, et d'un admirateur à tant la ligne, que ces extases littéraires, dont la plupart pourraient servir, dans leur forme indéfiniment extensible, à plusieurs œuvres à la fois. Il suffit de dire qu'il faut s'arrêter devant ce profil, caresser ses yeux au visage, presque enfantin, avec sa bouche puérile et grave, suivre dans les cheveux légers, sous la petite coiffe pâle, ce ruban de perles aux tons de bleu mort et d'or passé. Le vert du vêtement s'éteint, la manche en brocart crème et rouge soutient le ton sans le durcir; et le fond est un ciel lavé de brume diffuse, un ciel de printemps, de jeunesse.

Les autres trésors sont divers : c'est une tapisserie (n° 120) flamande

ou bourguignonne, dans des tons passés. Une jeune femme s'y agenouille, d'une infinie délicatesse, sous ses cheveux pâles. Un garçon qui se penche, vu de trois quarts, est voluptueux et fin, d'un art qui recherche le type mol et charmant. C'est un tour de force technique, ces vêtements presque uniformes de coloris, et qui cependant s'enlèvent en relief si net les uns devant les autres, sans aucune confusion.



La rue Manzoni.

Le Botticelli, trop vanté (n° 156) est médiocre, il ne vaut ni ceux de Florence, ni ceux de Turin. Le *bambino*, l'Enfant Jésus, renchérit encore sur la laideur coutumière à ces petits monstres de la peinture italienne. Il semble exhumé, chair livide déjà gonflée par les gaz de la putréfaction.

En revanche, un Ribera (n° 95) est de première valeur. C'est un portrait d'homme, la tête nue, avec un col blanc, un manteau noir, et tout un caractère s'exprime par ces mains nerveuses. L'une d'elles pose, sans doute par une allusion héraldique, sur un lion peint par un vitrier quelconque.

Un portrait (n° 448), Allemand renforcé, par Lucas de Heere, est

d'une facture serrée, et curieux parce qu'il porte : « Ætatis XXX. » Cette figure « à l'âge de trente ans » nous semble celle d'un quinquagénaire. On vivait double en ce temps-là !

Une vitrine contient, parmi des objets hétéroclites, la plus belle miniature française du XVIIe siècle (n° 257). C'est une tête d'homme jeune, aux yeux brûlants dans un regard inégal, et passionné ; figure intense, harce-



Angle de la place du Dôme et Loge des Marchands au fond.

lante, seigneur de crime ou héros d'amour, une tout à fait belle chose en son cadre d'origine, cuivre et pierreries.

Bergognone, dans cette collection lombarde, est représenté par une œuvre excellente (n° 474). Une tête de roi qui lève son regard, coupée par le bas du cadre, est une image d'extatique.

Ce n'est point à Milan qu'il faut venir pour connaître Carpaccio. Voici encore ces rouges de laque, séduisants, je l'ai dit, pour les yeux corrompus par le japonisme ou l'Ingrisme. Mais Samson (n° 577) a une tête de bois, et puis, même un Vénitien ne devait point oublier qu'un homme, ce n'est point uniquement de beaux habits, peints à miracle.

Il y a des attributions criantes d'erreur. Ainsi le numéro 581 est de l'école de Piero della Francesca. Et le 641, vieux à calotte rouge, à manteau de brocart pourpré, c'est un tableau de maître; mais non point un Ambrogio de Predis.

Deux splendides Bonsignori (nos 627 et 628) sont si différents, qu'on a peine à les croire du même peintre, ce vieil usurier en *lucco* rouge, âpre



Place et Théâtre de la Scala.

et fermé, et cette jeune Sainte, presque pastellisée, chair délicate et nacrée de rousse.

L'historien des Médicis au XVIe siècle ne saurait négliger le portrait peint par ce Francesco Rossi, dit Salviati, que baptisa le patronage du cardinal Jean Salviati, son maître. C'est un page, à collerette brodée, adolescent las, mièvre et fourbe. Vrai type, quel qu'il soit, de cette famille Salviati, qui a donné au peintre un protecteur et un surnom. Figure un peu batracienne par ces yeux gonflés et mauvais, au regard tout intérieur, et par les chairs bouffies d'une race aux longues débauches.

Enfin, l'anecdote sourit sur les panneaux de deux *cassoni*. Au pan-

neau de face, sur un de ces coffres à trousseau d'épousée (n° 676) — celui qui se présente à droite —, une femme qui se dépêche court avec un joli mouvement fluide et hâtif. Sur celui de gauche, une dame à figure botticellienne répond une grosse insolence, en latin, à un docteur maigre et rouge ; on ne lui a point dit la vérité sur certains points, et elle l'avoue nettement.



La place Cavour et les jardins publics.

Il ne sied point d'énumérer ce qui est commun à cette collection et à toutes les autres, les porcelaines, les dentelles, les étoffes d'âge et de prix. Pas plus que je ne chercherai, dans les collections ouvertes comme celle des Borromée, où rien n'est de tout premier ordre, ni dans les maisons plus fermées, où plusieurs œuvres sont très belles, ce que l'on pourrait découvrir en mainte cité d'Italie ou d'Europe, en bien plus grand nombre et en meilleure qualité souvent.

Il reste à dire une dernière beauté de Milan : c'est la molle suavité de son climat dans certains mois, l'éclat tempéré de son ciel, et le charme de ses jardins. Il semble que l'éclat des neiges réverbéré sur l'horizon,

la splendeur des Alpes augustes, la molle fraîcheur des grands lacs montagnards donne à la puissante cité, malgré l'ignoble fumée des usines, ces teintes de perle que des villes privilégiées conservent, en dépit de tout, comme on voit Paris à certains jours. Le coloris du ciel, la beauté des nuées, cela fait aussi qu'une ville est, oû non, une « ville d'art » ; c'est ainsi que Londres, Turin, les villes de Suisse et beaucoup de villes allemandes sont des lieux où les Musées sont riches entre tous, les édifices curieux souvent, l'art dispersé par places et catalogué par fragments admirables. Mais l'atmosphère manque, et Milan, et Madrid, et Paris, et Florence, et Rome, ou même une obscure bourgade d'Ile-de-France ou d'Ombrie sont « villes d'art », alors que les autres sont simplement des villes grandes, ou riches, ou curieuses.

Et puis, outre le joli coin des jardins publics, Milan garde encore derrière ses hautes façades, au milieu de ses colonnades intérieures, dans les maisons privées, le charme des jardins et des cours plantées de magnolias épanouis, de plantes foisonnantes, ou d'arbustes rares, et cela nous laisse évoquer Stendhal, et l'amour qui lui fit graver sur son tombeau « milanese ».

Un homme d'esprit moderne aimera dans Milan la vie bruissante, la force qui faisait édifier les galeries énormes, les statues emphatiques, tout un ensemble de décor qui devient ridicule si une autre ville, comme Florence, le veut emprunter, mais qui sied à la cité vivante, industrielle, entourée d'armées prolétaires et de menaçantes usines. Et le même homme, étant artiste, promènera sa rêverie, la journée faite, mais non point au cimetière gigantesque, ni dans les boulevards nouveaux : il cherchera, pour reposer ses yeux fatigués par l'étude aux églises et aux Musées, la cime du Dôme ou parvient le reflet du mont Rose, et l'haleine de la Brianza, ou bien quelque place tranquille frôlée par les eaux d'un canal, ou même une cour de palais où frémissent de larges verdures. Et peut-être qu'il saura mieux, au retour de sa promenade, pourquoi le subtil analyste de *Lamiel* avait voulu que l'on inscrivît sous son nom : « Il fut de Milan. *Milanese.* »



Les Arènes.

BIBLIOGRAPHIE [1]

Le Frère J.-Philippe de Bergame. — *Supplemento delle croniche ecc.* Venise, 1540, in-folio.

Corio (Bernardin). — *L'Historia di Milano ecc.* Venise, 1554, in-4°.

Cronache Milanesi, scritte da G.-P. Cagnola, G.-A. Prato e G.-M. Burigozzo. Firenze, 1842, in-8° (publ. de l'*Archivio storico italiano*).

R. Bonfadini. — *Milano nei suoi monumenti storici.* Milano, 1885, 2 vol. in-12.

Verri (P.). — *Storia di Milano.* Milan, 1850, 3 vol. in-12; et Florence, 1890, 2 vol. in-12.

Bandello (Matteo). — *Novelle.* Londres (Livourne), 1791-93, 9 vol. in-12; et Turin, 1853, 4 vol. in-12.

Le Confessioni di Sancto Aurelio Agostino, volgarizzate da Mgr Enrico Bindi. Florence, 1899, in-12.

Journal du voyage de M. de Montaigne en Italie en 1580 et 1581, éd. de Querlon. Rome et Paris, 1774, in-12; et l'*Italia alla fine del secolo XVI.* Giornale di viaggio di Michele di Montaigne ecc., éd. française-italienne, par le prof. Al. d'Ancona. Città di Castello, 1895, in-12.

Jacob Burckhardt. — *Der Cicerone*, 9e édition. Leipzig, 1904, 4 vol. in-12.

Mongeri. — *L'Arte in Milano*, 1872, in-12.

Müntz (Eugène). — *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII.* Paris, 1885, in-4°, l. II, ch. I et II.

— *Histoire de l'art pendant la Renaissance*, t. II, Italie, l'*Age d'or.* Paris, 1891, in-4°, l. III, ch. II.

— *Léonard de Vinci.* Paris, 1900, in-4°.

Rahn (Dr J.-R.). — *Kunst und Wanderstudien u. s. w.* Zürich, 1888, in-12.

Gosche (Agnes). — *Mailand.* Leipzig, 1904, in-8°.

Collection de l'*Archivio storico lombardo.* Milan, in-8° et de l'*Arte.* Milan et Rome, in-4°.

C. Cantù, Cola e Brambilla. — *La chiesa delle Grazie in Milano.* Milan, 1879, in-8°.

W. Pater. — *The Renaissance.* Londres, 1877, in-8°.

Scritti d'Arte e di storia di Luca Beltrami. Milan, 1901, in-8° : Basilique de Saint-Ambroise, pp. 9-10; Le

1. Cette bibliographie n'a point la prétention d'être complète. Elle doit simplement indiquer les ouvrages qui servent le mieux à prendre une connaissance sommaire de l'histoire et des arts à Milan.

Dôme, p. 10-12: Sainte-Marie-des-Grâces, p. 13; Autres églises, p. 13-15; Château de Milan, p. 16-20; L'hôpital militaire, p. 20-21; Autres édifices civils, p. 22-25; Léonard de Vinci, p. 37-38; Autres artistes, p. 36.

Beltrami (Luca). — *Bramante poeta*. Milan, 1884, in-12.

Ricci (Corrado). — *Gli affreschi di Bramante ecc*. Milan, 1902, in-8°.

Beltrami (Luca). — *Bramante e la ponticella di Lodovico il Moro*. Milan, 1903, in-4°.

— *Ambrogio Fossano detto il Bergognone*. Milan, 1895, in-12.

— *Leonardo da Vinci negli studi per il tiburio della cattedrale di Milano*. Milan, 1903, in-8°.

— *La Certosa di Pavia*, Storia e descrizione. Milano, 1895, in-12.

— *Storia documentata della Certosa di Pavia*. Milan, 1896, in-4°.

Beltrami (Luca). — *Visita alla Certosa di Pavia*. Milan, s. d., in-12.

Mongeri. — *Il castello di Milano*. Milan, 1884.

Beltrami (Luca). — *La vita nel castello di Milano al tempo degli Sforza*. Milan, 1900, in-12.

— *Leonardo e la Sala delle « Asse »*. Milan, 1902, in-4°.

— *La serie atellana degli Sforza dipinta da B. Luini*. Milan, 1903, in-4°.

Notizie sul Museo patrizio archeologico in Milano, 2° éd. Milan, 1883, in-12.

Catalogo della R. Pinacoteca di Milano (Palazzo Brera). Milano, 1892, in-12.

Dr G. Carotti. — *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera in Milano*. Milan, 1901, in-12.

R. Pinacoteca di Brera in Milano. Elenco dei dipinti. Milan, 1904, in-12.

Fondazione artistica Poldi Pezzoli. Catal. generale, 2e *edizione*. Milan, 1886, in-12.



Un Géant (Dôme de Milan).



Dessin pour l'Ecole d'Athènes, par Raphaël (Bibliothèque Ambrosienne).

TABLE DES ILLUSTRATIONS



Galéas-Marie Sforza, par Luini.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE VI

CHAPITRE VII



Arc de la Paix.

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY



